

**Витель Елена Борисовна**

**Инверсия смыслов в художественной культуре XX века: от  
антропоцентризма к «Новой художественной реальности» (на материале  
творчества Д. Шостаковича)**

**24.00.01 – теория и история культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**доктора культурологии**

**Кострома 2010**

Работа выполнена в Государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова» на кафедре теории и истории культур

**Научный консультант:**

доктор культурологии, профессор  
**Едошина Ирина Анатольевна**

**Официальные оппоненты:**

доктор философских наук, профессор  
**Кондаков Игорь Вадимович**

доктор культурологии, доцент  
**Юрьева Татьяна Владимировна**

доктор философских наук, профессор  
**Сайко Елена Анатольевна**

**Ведущая организация**

Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры РФ и РАН

Защита состоится 11 февраля 2010 г. в 11 часов на заседании  
диссертационного совета Д М. 212.094.04 при ГОУ ВПО  
«Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова»  
по адресу: 156961, г. Кострома, ул. 1 Мая, д. 14а.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО  
«Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова»

Автореферат разослан «30» декабрь 2009

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000623173

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат культурологии, доцент

М. С. Бондарева



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Постановка проблемы исследования.** Художественная культура XX века, несмотря на активное изучение ее в разных аспектах гуманитарного знания, продолжает оставаться «клубком» многих взаимопересекающихся проблем, источником новых «измов». Направленность ее развития остается невыясненной. Абсурдность, шизофренический дискурс, стирание различий между прекрасным и безобразным, пространством и временем, художественным и нехудожественным и многими другими бинарными оппозициями классической Культуры свидетельствуют скорее об отсутствии смысла, чем о его присутствии. Однако за множественностью, хаотичностью и абсурдностью скрывается «сложное различное единство» (И. А. Едошина). Этим единством может являться смысл современной художественной культуры, который опосредует творческую интуицию художника. Тогда за характеристикой XX века как принципиально нетрадиционного, переходного, неустойчивого, непредсказуемого угадывается осмысленная целенаправленность саморазвития новой культуры, противостоящей Культуре. Эволюция ментальности в переходный период достигла такой критической точки, после которой развитие принимает принципиально иной паттерн. «Райская цельность» (П. А. Флоренский) смыслов действительности и смыслов художника<sup>1</sup>, позволяющая однозначно понимать произведение искусства и узнавать в нем образ видимой реальности, в начале XX века «раздваивается». Из нее вычленяется особый, новый смысл, присущий художественному произведению, который бытует независимо от смысла видимой действительности. Полифония смыслов созданных и существующих образует суть новой художественной реальности. Примером ментальных трансформаций в художественной культуре XX века является символическое мышление Шостаковича.

**Актуальность исследования.** В художественной практике модернизма и постмодернизма учеными выявлены глубинные сдвиги антропоцентрической культуры: отказ от подражания в художественных образах реальной действительности, разрушение системы бинарностей, экстремизм, нигилизм, «эстетика молчания», тотальный плюрализм. Перевернутыми оказались многие стороны «бытия» художественной культуры: язык, стиль, система жанров, содержание, форма. В результате смысл как сущность и главная идея художественной культуры не просто сменился (изменение смысла и раньше сопровождало каждый переходный период). На рубеже XIX-XX вв. начали складываться такие изменения в художественной культуре, при которых смысл творческой деятельности художника оказался прямо противоположным аналогичным смыслам антропоцентрической культуры. Художественная практика модернизма и постмодернизма показывает, как реальная действительность оборачивается ирреальной, стремление к подражанию – отказом от подражательности, прекрасное – монст-

<sup>1</sup> «Художник своим произведением говорит нечто о действительности, но, чтобы иметь возможность высказать о ней нечто, сама она должна содержать в себе некоторый смысл, объявлять себя некоторым словом о себе. Таким образом, в произведении два слова, слово действительности и слово художника, соединяются в нечто целое» (Флоренский П. А. Исследования по теории искусства / Флоренский П. А. История и философия искусства. – М.: Мысль, 2000. – С. 152).

руозным; нехудожественное становится художественным, логические – абсурдным, сознательное – бессознательным, предметность – беспредметностью, тематичность – атематичностью, немзыкальное – музыкальным, авторское превращается в неавторское, чужой текст – в собственный. В художественной культуре XX века произошла *инверсия смыслов*, которая привела к возникновению, по мысли В.В. Бычкова, к «художественно-вне-художественной культуре-антикультуре»<sup>1</sup>.

Творческая деятельность современного автора (в области элитарной культуры) направлена не на подражание реалий действительности, а на создание иной художественной реальности, что отражается в результатах художественной практики. Смысл произведения искусства «выводится» автором из внешней (предметной) формы и становится скрытым. Перед субъектом восприятия возникает задача его отыскания и самостоятельного выведения идеи произведения.

Исследование проблемы инверсии смыслов, с одной стороны, дает возможность ближе подойти к изучению таких феноменов современной культуры как абсурдность, парадоксальность, отказ от подражательности, открывая тем самым нелинейность культургенеза; с другой, – порождает ряд новых проблем: отношение художественной культуры XX века к предшествующему периоду в истории культуры как источнику инверсии смыслов, выяснение причин, по которым художественные смыслы «изнашиваются», изучение механизма инверсии смыслов и др. Постановка этих проблем и попытка их решения определяет актуальность исследования.

Исследование обозначенной проблемы обнажает *противоречие* между антропоцентрической художественной культурой и культурой XX века, которое можно представить как отражение преобразования на ментальном уровне, повлекшее тотальное изменение самого способа художественного мышления, тяготеющего к инверсии смыслов. Вместе с тем, факт наблюдаемой инверсии художественных смыслов остается фактом, который не может быть объяснен из самого себя. Так же как накопленный эмпирический опыт изучения модернизма и постмодернизма не дает возможности получить представление о смысле, объединяющем множество «измов» в целое. На вопрос, почему новые смыслы пришли на смену старым, можно получить ответ, только лишь установив суть ментальных преобразований. Поиск смыслов художественной культуры XX века заставляет обратиться к целостности антропоцентрической культуры, к ее *ставшим* смыслам, исчерпавшим свои ментальные ресурсы. «Проводником» в исследовании этого эпохального перелома и инверсии художественных смыслов становится для нас творчество Шостаковича.

Фигура Д.Д. Шостаковича является знаковой не только для отечественной, но и европейской музыкальной культуры XX века. О большом внимании к творчеству Шостаковича можно судить по тому факту, что сама исследовательская мысль о композиторе поддается классификации и пребывает в границах от понимания Шостаковича как символа советской музыкальной культуры до иссле-

<sup>1</sup> Бычков В.В. ПОСТ- // Лексикон неклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 345 – 347.

дований в его музыке явлений постмодернизма – атональности, интертекстуальности, парадоксальности, ироничности. При этом творческое наследие Шостаковича продолжает оставаться источником осмысления XX века как перекрестка эпох и глобального кризиса современности. Исследование символического мышления Шостаковича способно приоткрыть интуитивно «схваченную» композитором смысловую координату XX века. В частности, постановка вопроса, чем вызвано обращение к музыкальным символам и шире – символическое мышление композитора, открывает путь к пониманию инверсии в художественной культуре XX века межэпохальных смыслов. В таком ключе творчество композитора еще не изучалось.

**Степень изученности проблемы.** Исследование проблемы инверсии художественных смыслов в художественной культуре XX века не может вестись «от имени» и изнутри той эпохи, в рамках которой инверсия наблюдается. В таком случае фиксируется не инверсия явления, а его феноменальная чуждость. Для того, чтобы увидеть инверсию, при которой смысл как явление изменяется до такой степени, что становится противоположным по сути, важно обозреть пространство художественной культуры, в границах которого фактически реализуют себя и старый смысл (источник инверсии), и смысл новый. Это обстоятельство объясняет широту исследовательского «поля» и обращение к разным областям гуманитарного знания: к источникам, содержащим целостную характеристику явлений художественной культуры XX века; к первоисточникам, раскрывающим отношение исследователей к изменившимся смыслам; к теоретикам и практикам художественной культуры антропоцентрического периода и самого антропоцентризма как феномена; к исследованиям современного музыкального языка «Новой музыки» и символического мышления Д. Шостаковича.

XX век в истории художественной культуры в теоретической рефлексии ее современников обозначился как «поворотный момент человеческой истории» (П. Сорокин); «историческая катастрофа, совпадающая с катастрофой самого искусства» (В. Вейдле). Р. Барт, Н. Бердяев, В. Вейдле, Э. Гуссерль, Э. Левинас, Э. Панофски, П. Сорокин, М. Фуко, Ф. Фукуяма, М. Хайдеггер, Г. Хёйзинга, О. Шпенглер и многие другие увидели в наступивших изменениях кризис европейской культуры, смерть искусства, уход от ценностей культуры (Н. Бердяев, Д. Мережковский), крушение картины мира (М. Борн). «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах, – писал Н.А. Бердяев. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам»<sup>1</sup>. Х. Маринельо определил искусство XX века как такое, в котором «чувство, да и разум, связанный с чувством, оказывается коренным образом уничтоженным. Это – поэзия, ранее не встречавшаяся, это – резкое изменение качества и степени привилегий, требуемых от художника»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – С. 399.

<sup>2</sup> Маринельо Х. Беседа с нашими художниками-абстракционистами. Пер. с испанского А.М. Членова. – М.: Советский художник, 1963. – С. 16-17.

Сторонники финалистских концепций (В. Вейдле, П. Сорокин, Ф. Фукуяма) вопрос о гибели искусства непосредственно связывали со смыслом: культура погибает, когда исчезает смысл ее существования. Вывод о том, что неизвестное культурное *новое* лишено всякого смысла, явился самоочевидным. Искусство, согласно Вейдле, – это соединение человеческого и одухотворенного, поэтому «стремление отряхнуть человечность» или «ущерб человечности», который автор наблюдал в кубизме, приводит к гибели духовности и красоты, а значит и к гибели искусства<sup>1</sup>. В.В. Бычков уже с высоты наблюдателя XXI века определяет двадцатое столетие как «последний век традиционной Культуры (Культуры Книги, Культуры творческой Личности), одухотворенного Искусства и первый век какой-то грядущей глобальной ИНАКОВОСТИ<sup>2</sup>».

Если восприятие классического искусства традиционно основывалось на соотношении ценностей и смысла, то искусство, в котором исчезло прекрасное, а действительность намеренно деформировалась, интерпретировалось не иначе как лишенное ценности, а значит и бессмысленное. Согласно П. Сорокину, именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры<sup>3</sup>. Кроме того, смысл художественной культуры до XX века связывался с идеей, а идея – с узнаваемым художественным образом. Для О. Шпенглера смысл культуры выражался в идее<sup>4</sup>. Исчезновение предмета в живописи и темы в музыке сделало недоступным непосредственное (эстетическое) восприятие идеи художественного произведения, и абсурдное в искусстве и литературе XX века стало пониматься как бессмысленное, повлияв на характеристику всей эпохи. В связи с приложением к искусству и литературе фрейдовской теории бессознательного и метода психоанализа (Ж. Делез, Ф. Гваттари) открылся путь к прямой идентификации художественного абсурда с эпохальным.

Исчезновение прекрасного и узнаваемого художественного образа в современном искусстве породило одну из главных проблем современной эстетики – вопрос, оказывает ли влияние отсутствие смысла на эстетическую оценку произведения искусства, а заодно и что такое искусство (П. Зифф, Дж. Дики, М. Итон, К. Корсмейер). «Неприятие некоторых видов искусства, известное даже среди эстетиков и профессионалов искусства, обычно равнозначно отрицанию ценности», – такими словами начинается статья Дж. Фишера «Оценивание без наслаждения»<sup>5</sup>. Подобный вопрос ставит Н. А. Петрусёва относительно Новой музыки: «новые виды звуков, дефинированные определенными константами, новые музыкальные формы, характеризующие духовные поиски общезначимого, –

<sup>1</sup> Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – Париж. 1937. – Гл.4. //Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат. 1991. – С. 278.

<sup>2</sup> Бычков В.В. ПОСТ- // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века /под ред. В.В. Быčkova. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН). 2003. – С. 345 – 347.

<sup>3</sup> Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество : Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов: Пер. с англ. – М.: Политиздат. 1992. – С. 429.

<sup>4</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. I. Гештальт и действительность /пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.

<sup>5</sup> Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ. – Екатеринбург. 1997. – С. 190.

все это настолько радикально порывает с традиционными представлениями, что, по сути, ставит вопрос: является ли «Новая музыка» – музыкой?<sup>1</sup>

Вместе с тем, воззрения самих творцов новой культуры, отраженные в многочисленных манифестах, выражают оптимистический взгляд на будущее искусство. М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич в манифесте поэтов-футуристов писали: «Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира людей»<sup>2</sup>. Похожие мысли содержатся в манифесте цюрихских дадаистов: «Язык, – писал Г. Балль, – орган социальный и может быть уничтожен безболезненно для творческого процесса»<sup>3</sup>. Манифесты, как особого рода эстетика переходного периода, в значительной степени проясняют причины изменившегося типа художественного мышления.

Значимым для нас явились труды художников, поэтов, музыкантов, литераторов, в которых высвечивается проблема смысловой ориентации творческой деятельности: А. Белого, В. Кандинского, К. Малевича, И. Стравинского, П. Булеза, А. Шенберга. По мысли А. Белого, современное искусство не в состоянии передать полноту действительности, поэтому оно ее *разлагает*<sup>4</sup>. Так А. Белый объясняет трансформацию предметов и явлений действительности в художественном образе. В. Кандинский в работе «Точка и линия на плоскости» идет дальше: автор легитимирует исчезновение действительности в беспредметной живописи.

Наблюдая за динамикой исследовательской мысли, отметим, что отношение к новациям на протяжении XX века менялось: от полного неприятия и критики нового искусства до стремления понять их суть. В целом, в изучении художественной культуры XX века преобладает эмпирический подход, при котором исследователи открываются все новые «измы»: кибернетический модернизм (Г. В. Галкин), постфордизм (Г. В. Телегина), музыкальный эмпиризм (Н. А. Петрусёва), неозволюционизм (В. В. Василькова) и др. Накопленные результаты начинают оформляться в виде повторяемых качеств (эстетических черт) модернизма (Вяч. Курицын) и постмодернизма (Н. Б. Маньковская). Так, Маньковская выделяет в постмодернистской картине мира хаотичность, абсурдность, эфемерность, игру, случайность, анархию, гиперреализм, интертекстуальность, языковую игру, цитатность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность принцип монтажа, иронизм, пародийность и др.<sup>5</sup>

Изменение смысловой направленности современного элитарного искусства отмечает едва ли не каждый автор (Л. Г. Андреев, С. С. Аверинцев, Л. Г. Бобринская, Ю. Б. Боров, В. В. Бычков, П. Козловски, И. В. Кондаков.

<sup>1</sup> Петрусёва Н.А. П. Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: автореф.... д-ра искусствоведения. – МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2003. – С. 15.

<sup>2</sup> Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия /сост.: Г. А. Загянская, М. С. Иванова, Е. И. Исаева – М.: РАТИ-ГИТИС, 2007. – С. 55.

<sup>3</sup> Цит. по: Синуйе М. Дада в Париже /пер. с фр.–М.: Ладомир, 1999. – С. 15.

<sup>4</sup> Белый А. Символизм как миропонимание /сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 90.

<sup>5</sup> Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

О. А. Кривцун, В. Курицын, Н. Б. Маньковская, В. Б. Мириманов, Н. А. Хренов, Н. Г. Шахназарова и др.). Так, например, Н. А. Хренов говорит о расширении и видоизменении структуры художественного мышления в XX веке<sup>1</sup>. Вместе с тем, проблема смысла современной художественной культуры затрагивается авторами «вскользь» и чаще составляет фон размышлений о конкретных и явно ощутимых феноменах (языковых, формообразующих и др.). Относительно мало исследований, в которых акцентируется внимание на ментальных процессах (мышлении, сознании, идеях). Назовем в их числе работы И. А. Едошиной, Л. В. Лебедевой, Л. В. Нестеровой, Ю. Н. Холопова, И. Г. Яковенко<sup>2</sup>.

Отправной точкой для понимания инверсии смыслов явились мысли о развертывании в XX веке нового цикла культуры, которые высказывались В.В. Бычковым, И.В. Кондаковым, Н.А. Хреновым, и др. «На этот раз (в XX веке – Е.В.), – пишет Н.А. Хренов, – переходный процесс принимает глобальные и даже планетарные формы, резко отличаясь от переходных процессов предшествующих столетий. Применительно к XX в. речь, видимо, может идти о смене циклов. Такие переходы случаются раз в несколько столетий. В такой ситуации и оказалась культура XX в.»<sup>3</sup>. Факт реабилитации символических форм мышления автор связывает с периодом новой античности. Если в процесс инверсии художественные смыслы меняются, то важно понять смысл антропоцентрической культуры. С этой точки зрения продуктивным явилось изучение теоретического наследия мыслителей античности средневековья, Возрождения и Нового времени, что позволило понять идею мимесиса как отправную посылку разных эпохальных практик, развернуть ее как структуру, в которой смысл связан с предметом и художественным образом. Этому способствовали работы В. В. Быčkova, Э. Гарэна, О. А. Кривцуна, Э. Панофски, К. А. Сергеева, И. Г. Яковенко.

В современном музыковедении проблема границ модернизма и постмодернизма специально не исследовалась. Кроме того, специфичной явилась теоретическая рефлексия Новой музыки в границах термина «авангард» (Е. В. Колесникова, Н. А. Петрусёва, Л. Н. Раабен, А. А. Розанова, Н. М. Чистилина, К. Чухров и др.)<sup>4</sup>. Понятием «авангард», благодаря вариатив-

<sup>1</sup> Эстетика и теория искусства XX века: учеб. пособие / Отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 462.

<sup>2</sup> Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы: автореф. дисс. доктора культурологии. – М., 2002; Лебедева Л.В. Символическая составляющая человеческого сознания: Автореф. дис. канд. философ. наук. – Воронеж, 2001; Нестерова Л.В. Культурные смыслы сексуальности в XX веке: научный и художественный дискурсы – Автореф. дисс. канд. культурологии – Ярославль, 2004; Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974; Яковенко И.Г. Ментальность в структурировании субъекта и субъектности // Человек как субъект культуры / Отв. ред. Э.В. Сайко. – М.: Наука, 2002. – С. 130 – 186.

<sup>3</sup> Эстетика и теория искусства XX века / Н. А. Хренов, А. С. Мигунов – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 24.

<sup>4</sup> Булез П. Ориентиры 1. Воображать. Избранные статьи. / Пер. с франц. / Перевод Б. Скуратова: ред. и предисл. К. Чухров. – М.: Логос-Альтера, Ессено, 2004; Лишская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. канд. дис. канд. искус. – Нижний-Новгород, 2003; Петрусёва Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: автореф. канд. дис. канд. искус. – М., 2003; Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. – СПб.: Бланка, Бояныч. – 1998; Колесникова Е. В. Поиски музыкального искусства XX века и пророчества романа Т. Манна «Доктор Фаустус» // Современное музыкальное искусство: из века XX в век XXI Материалы Межрегиональной научно-практ.



ности термина – послевоенный авангард (Н. А. Петрусёва), неоавангард и поста-вангард (Е.Я. Лианская, Н.А. Гаврилова), поп-авангард (К. Чухров), авторами «покрывается» музыкальная культура как модернизма, так и постмодернизма. Л. Н. Раабен использует термин «авангардный» как обобщающий все новаторские течения в музыке XX века<sup>1</sup>.

Привыкание воспринимающего сознания к новациям XX века оформляется в терминах «классический авангард» и «авангардные традиции». В исследовании А. А. Мазикова художественная культура XX века складывается из трех последовательных направлений: авангарда, модернизма и постмодернизма<sup>2</sup>. А. А. Розанова, выделяя стадии художественной культуры XX века – авангард, модернизм и постмодернизм и относя к авангарду кубизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, абстрактное искусство, супрематизм, конструктивизм и сюрреализм, «оттесняет» наступление модернизма к середине XX века<sup>3</sup>. Подобного взгляда придерживается А. Е. Матявина<sup>4</sup>. Н. А. Гаврилова определяет авангард в музыке как «любые творческие течения, основанные на радикальном новаторстве и на сознательном стремлении к максимальному обновлению композиторских средств»<sup>5</sup>. Автор выделяет периоды авангардной музыки, присовокупляя к ним понятие «бума»: «первый бум» авангарда (1916 - 1930) и «второй бум» (рубеж 1940 - 1950). Тенденция рассматривать музыкальную культуру во второй половине XX века в русле постмодернизма более характерна для западных исследователей Г. Данузера, Дж. Крамера, Д. Редепеннинга. Среди отечественных исследователей такой точки зрения придерживаются Е. Зинкевич, Е. А. Лианская Ж. Козина, В. Рожновский, С. И. Савенко.

В свете проблемы инверсии художественных смыслов для нас важно было обратиться к исследованию Шостаковича, природа символического мышления которого коренится в ментальных преобразованиях.

Общая направленность исследований авторов советского периода (В. П. Бобровского, Л. А. Данилевского, А. Н. Должанского, М. С. Друскина, Л. А. Мазеля, Г. А. Орлова, В. Н. Холоповой) определялась рамками соцреалистической эстетики, предполагавшей оценку композитора сквозь призму теории ладотональности. С конца 1990-х гг. начался новый период в исследования Шостаковича – открытий скрытых смыслов (С. Волков, И. Шостакович, А. Арановский открывают новое восприятие его музыки<sup>6</sup>), незавершенных про-

---

конф. 9-10 апреля 2004 года. – Томск, 2004. – С. 10–12; Розанова А. А. Феномен пост-культуры как результат духовного кризиса современной цивилизации // Современное музыкальное искусство: из века XX в век XXI: Мат.-лы Межрег. научно-практ. конф. 9-10 апреля 2004 года. – Томск, 2004. – С. 17–18; Чистилина Н. М. Творчество молодого С.С. Прокофьева в зеркале искусства начала XX века // Современное музыкальное искусство: из века XX в век XXI: Мат.-лы научно-практ. конф. – Томск, 2004. – С. 26–27.

<sup>1</sup>Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. – СПб., 1998. – С. 25.

<sup>2</sup>Мазиков А. А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусств. – СПб., 2008.

<sup>3</sup>Современное музыкальное искусство: из века XX в век XXI. Материалы Межрегиональной научно-практической конференции 9-10 апреля 2004 года. – Томск, 2004. – С. 17–18.

<sup>4</sup>Матявина А. Е. Художественный авангард и образ культуры XX века: дис. ... канд. филос. – М., 2005.

<sup>5</sup>История зарубежной музыки. XX век. / сост и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2005. – С. 13–14.

<sup>6</sup>Волков С. Здесь человек сгорел // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 3–14; Шостакович И. Шостакович: открытия продолжаются: Дм. Шостакович. Антиформалистический раек // Наше насле-

ектов (оперы «Цыгане», «Черный монах», «Оранго»); художественных параллелей: Шостакович и Стравинский (С. Савенко), Шостакович и Прокофьев (Т. Левая), Шостакович и Э. Кшенек (Н. Миловидова), Шостакович – Свиридов – Гаврилин (М. Бонфельд). Однако вопрос об особенностях композиторского мышления, объясняющий сложный музыкальный язык композитора, специально не рассматривался.

Новая волна интереса к музыке Шостаковича, приуроченная к 100-летию со дня рождения, проходила под знаком поиска постмодернистских черт: цитатности (О.Г. Дигонская, В. Холопова), интертекстуальности (Л. Акопян, Н. Верба), иронизма (Т. Чернышева, М. Якубов), парадоксальности (А. Тевосян), эстетики абсурда (А. Великовский)<sup>1</sup>. Двенадцатитоновые темы (Второй виолончельный концерт, Двенадцатый и Тринадцатый квартеты, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии) получили легитимацию как додекафонные. Появились исследования символов, используемых композитором (А. Арановский, Дм. Смирнов, В. Холопова, Ф. Хитоцьянаги)<sup>2</sup>. В. Н. Холопова выделяет в творчестве Шостаковича три типа семиотических знаков: икону, индекс и символ и наблюдает их присутствие в разных произведениях, благодаря чему они и воспринимаются как семиотические знаки<sup>3</sup>. Вместе с тем автор рассматривает символы как самодостаточные конструктивные элементы языка, и вопрос о взаимосвязи семиотических знаков с процессом композиторского мышления остается не выявленным.

**Гипотезу исследования** составило предположение о том, что в художественной культуре XX века в результате ментальных преобразований произошла инверсия смыслов:

- от подражания – к созданию реальности новыми художественными средствами («Новой художественной реальности»);
- от предметно-реалистической (узнаваемой) формы – к беспредметности и атематичности;
- от эстетического восприятия – к интеллектуальному познанию новой художественной реальности;
- от оппозиции прекрасное / безобразное – к оппозиции абсурдное / осмысленное.

**Цель исследования** – выявить основные характеристики ментальных преобразований и репрезентацию смыслов художественной культуры XX века на материале творчества Д.Д. Шостаковича.

**Задачи исследования.** Формулирование гипотезы и цели делают необходимым решение следующих задач, отражающих логику исследования:

---

дие. – 1993. – № 28. – С. 88–100; Арановский М. Инакомыслящий // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 2–3.

<sup>1</sup> Великовский А. Эстетика абсурда в фортепианном цикле «Афоризмы» // Музыкальная академия. – 2008. – №3. – С. 84–89.

<sup>2</sup> Хитоцьянаги Ф. Новый облик Двенадцатой симфонии // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 87; Смирнов Д. Мой Шостакович // Музыкальная академия. – 2006. – №3. – С.30–34.

<sup>3</sup> Холопова В. Икон. Индекс. Символ // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 159–162.



- 1) осмыслить переходный период художественной культуры (конец XIX – начало XX века) с точки зрения ментальных преобразований;
- 2) выявить философско-культурологическое содержание категории «смысл»;
- 3) представить процесс циклически-волнового саморазвития как *механизм* инверсии художественных смыслов в художественной культуре XX века;
- 4) выявить художественные смыслы антропоцентрической эпохи и объяснить причины их истощенности;
- 5) разработать модель нелинейного (циклически-волнового) саморазвития художественных смыслов;
- 6) раскрыть сущность понятия «Новая художественная реальность»;
- 7) представить процесс разрушения бинарных оппозиций, как необходимое *условие* инверсии художественных смыслов;
- 8) представить факты контаминаций в художественной культуре XX века как *результаты* инверсии художественных смыслов;
- 9) раскрыть символическое мышление Шостаковича в контексте ментальных преобразований первой половины XX века.

**Объект исследования:** ментальные основания художественной культуры в ситуации переходности.

**Предмет исследования:** инверсия смыслов в художественной культуре XX века на примере творчества Шостаковича.

#### **Ключевые концепты исследования**

**Смысл** – идеальное содержание, идея, сущность, конечная цель чего-либо<sup>1</sup>. Данное определение скрывает внутреннюю, двойственную структуру понятия. Первое – смысл имманентно присущ явлению и существует независимо от нашего его понимания. Согласно Лосеву, «ум может мыслить только себя», и истинно мыслящее находится вне мыслящего, вне человеческого ума<sup>2</sup>. Второе – это та сущность явления, которую человек в результате познания явления обнаруживает и *представляет* себе как смысл этого явления. В таком случае смыслом будет являться «специфическое состояние переживающего я-сознания»<sup>3</sup>, или, согласно Лосеву, миф. Представление о смысле как мифе соединяется с особенностью современного мышления и *не рассматривается* нами как *ненаучный* дискурс. Современная научная картина мира, допускающая сосуществование одновременно нескольких истин, определяет возможную многоистинность мифа, а значит и поле смыслов, то есть параллельно разворачивающихся истин. В вопросе о смысле художественной культуры мы исходили из понимания процесса ее развития как *саморазвития*, а значит и само-смыслостановления. В нашем исследовании смысл художественной культуры понимается как главная конструктивная идея, которая целостна и непосредственно *невывразима*, но в распыленном виде присутствует во всех проявлениях художественной практики. Смысл не сводим к

<sup>1</sup> Большая энциклопедия в 62 т. – Т 46. – М.: ТЕРРА. 2006. – С. 201.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Дополнение к «Диалектике мифа» // Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – С. 233 – 402.

<sup>3</sup> Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. – М., 1998. – С. 19.

внешним проявлениям эстетических признаков ни модернизма, ни постмодернизма, но он есть то, что объясняет их присутствие.

**Ментальность** – (лат. mentalis – умственный) – комплекс исходных принципов и представлений о мире, который усваивается индивидом в процессе приобщения индивида к культуре и проявляется в его предрасположенности к определенным типам реакций, формам поведения и мышления<sup>1</sup>.

**Инверсия художественных смыслов** (лат. inversio – переворачивание, перестановка) – нарушение обычного порядка, изменение последовательности, стадия развития, переход в противоположную сторону<sup>2</sup>. Инверсия художественных смыслов – процесс, указывающий на нелинейный характер развития художественной культуры и такая стадия этого процесса, при которой смысл обращается в себе противоположный.

**Символ** (греч. σύμβολον – опознавательная примета) – условный, «развернутый знак», синтез познаваемого и непознаваемого (А.Ф. Лосев), выражающий целое, изображение чего-либо отвлеченного, которое выступает от имени какого-либо предмета, имеющего иную форму или же абстрактное понятие<sup>3</sup>.

**Целостность системы художественной культуры** – завершенность, собственная закономерность становления смысла художественной системы. Целостность складывается из того, что: 1) система обладает своей внутренней постоянной структурой (набором компонентов); 2) система подчиняется своей надсистеме – культуре вообще; 3) система обладает собственным генезисом развития и изоморфна природным процессам. Целостность выражается в наличии необходимых этапов существования системного объекта, прохождения им необходимых жизненных циклов: рождения, становления, расцвета, угасания и умирания. При этом речь не идет об «умирании» совокупной художественной культуры, а только о бесконечном обновлении ее художественных смыслов, явленных в целостных объектах – того, ради чего система функционирует. В этом сочетании бесконечного (художественной культуры) и конечного (художественных смыслов) как противоречивых и потому симметричных процессов заключен механизм ее саморазвития.

**Художественная культура антропоцентрического типа.** Антропоцентризм, традиционно понимаемый как воззрение, согласно которому человек есть центр Вселенной и цель всех совершающихся в мире событий<sup>4</sup>, понимается нами широко – не только как мировоззрение, характерное для эпохи Возрождения и Нового времени, но и как парадигма познающего мир человека, обнимающая и «человека-меру вещей» Протагора, и cogito Августина, и Ego cogito Декарта. В таком всеобъемлющем виде антропоцентрическая идея, преодолевая конкретно-эпохальный возрожденческий смысл, становится смыслонесущей идеей художественной культуры, направляющей и определяющей ее развитие, как системооб-

<sup>1</sup> Елюшина И.А., Бондарев В.А. Культурология: Основные понятия: Адаптированный словарь для студентов – Кострома: Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2000. – 52 с.

<sup>2</sup> Большая энциклопедия в 62 т. – Т.18. – М.: ТЕРРА, 2006. – С. 495–497.

<sup>3</sup> Елюшина И.А., Бондарев В.А. Культурология: Основные понятия: Адаптированный словарь для студентов – Кострома: Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2000. – 52 с.

<sup>4</sup> Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2005. – С. 25.

разующий субстрат, оформляющий системную целостность. В этом широком смысле антропоцентрическая идея «покрывает» всю известную нам историю европейской культуры от античности до XX века и выводит исследователя на тот высокий уровень наблюдения, когда внутренние (межэпохальные) противоречия сглаживаются, и на поверхности выступают инвариантные признаки, выражающие смысл антропоцентрической художественной культуры: стремление человека к идеалу через отражение прекрасного в художественном образе; логико-рациональная форма художественного образа и отражающая природа творчества, изоморфная природе познающего сознания. В качестве объединяющей характеристики художественного антропоцентризма выступает сам человек, положительно-познавательной установкой которого определяется особенность художественной трактовки реального мира.

**Хаос в культуре** – фаза повышенной нестабильности структурно-формообразующих и смысловых начал в системе, трудноопределимости возможностей взаимодействия элементов внутри системы (и с другими системами), в которых создается особая ситуация поиска и «повышенной креативности», активизирующая процессы самоорганизации<sup>1</sup>.

**Контаминации.** Термин «контаминации» употребляется нами для обозначения *процесса* образования новых бинарных пар путем соединения (наложения) контрастных элементов – игрового и серьезного, пространства и времени, сакрального и профанного, реального и фантастического и др. Понятие контаминации – в современном гуманитарном знании – один из характерных художественных приемов литературного письма – выводится нами за границы сугубо литературоведческого термина и рассматривается как средство (метод) моделирования новой художественной реальности, принципиально отличное от синтеза. Явление контаминаций специфично для переходного состояния художественной культуры.

### **Теоретико-методологическая основа исследования**

Для решения поставленной цели необходимым явилось обращение к результатам исследований в области философии культуры, теории циклов, культурологии, искусствоведения, музыковедения, а также опора на интеграцию исследовательских методов: историко-типологического, культурно-исторического, искусствоведческого (музыковедческого). Теоретическая база исследования включает опыт *философско-культурологического* осмысления европейской культуры:

- культурно-исторической типологии: Л. Н. Гумилев, Н. Я. Данилевский; А. Тойнби, П. Сорокин, П. А. Флоренский;
- генезиса культуры, в том числе художественной: П. Козловски, К. Леви-Стросс, А. Ф. Лосев, Э. Панофски, П. Сорокин, М. Хайдеггер и др.;
- концепцию заката европейской культуры, гибели культуры и искусства: О. Шпенглер, Г. Зиммель, В. Вейдле, Ф. Фукуяма;
- концепцию «осевого времени» К. Ясперса;

<sup>1</sup> Астафьева О. Н. Преодоление оппозиционной бинарности // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 395.

– теорию кризиса европейской культуры, в том числе художественной: Н. А. Бердяев, В. С. Соловьев, П. Сорокин, П. А. Флоренский, М. Фуко, М. Хайдеггер, Й. Хёйзинга, А. Швейцер и др.;

– концепцию мифа А. Ф. Loseva;

– концепцию кризисологии В. П. Океанского.

В исследовании задействованы результаты американской эстетики и философии искусства: М. Бердсли, Т. Бинкли, М. Вейц, Дж. Дики, П. Зифф, В. Кенник, Т. Козн, М. Мандельбаум; американской школы антропологии: Ф. Боас, А. Крёбер, Л. Уайт, Дж. Фейблман.

Важным для понимания смысловой направленности художественной культуры явились работы отечественных ученых в области философии культуры и эстетики: М. С. Каган, И. В. Кондаков, О. А. Кривцун, В. М. Розин, К. А. Сергеев, А. А. Пелипенко, А. Г. Яковенко и др.

Проблема кризиса, хаоса и саморазвития в культуре изучалась в опоре исследования в области *общей теории систем, синергетики и теории циклов*, исследования О. Н. Астафьевой, В. П. Бранского, К. Х. Делокарова, В. И. Пантина, В. Н. Пржиленского, И. Пригожина и др. Осмыслению глубины наступившего в культуре кризиса способствовали выводы И. Пригожина о возникновении в XX веке новой научной картины мира, включающей вероятность, индетерминизм, хаос, случайность, асимметрию, атемпоральность и ограниченную предсказуемость на всех уровнях наблюдения: «Человечество достигло нового поворотного пункта, пишет И. Пригожин, – начала новой рациональности, в которой наука более не отождествляется с определенностью, а вероятность – с незнанием»<sup>1</sup>.

При изучении проблемы смысла художественного произведения продуктивным оказалось обращение к работам С. Аверинцева, М. Бахтина и Л. А. Гоготилишвили<sup>2</sup>. Значимыми для понимания целостности художественной культуры XX века явились результаты исследований Ю. Б. Борева, В. В. Бычкова, И. А. Едошиной, Д. В. Затонского, И. П. Ильина, О. А. Кривцуна, А. Ф. Loseva, Н. А. Маньковской, А. С. Мигунова, Е. А. Сайко, М. Сануйе, Н. А. Хренова, Т. В. Юрьевой, Т. Я. Яковлевой и мн. др.

Вместе с тем, в работе использованы теоретические работы творцов искусства XX века А. Белого, П. Булеза, П. Валери, Г. Гессе, В. Кандинского, К. Малевича, М. Матюшина, Й. Хёйзинги; эпистолярное наследие И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева.

Методологическая база исследования сформирована в значительной степени в опоре на исследования в области *искусствоведения*, в частности, на исследования Л. Андреева, Е. А. Лианской, А. Е. Матявиной, Н. А. Петрусёвой, М. Сануйе, Л. В. Терещенко, Т. В. Цареградской, Н. Г. Шахназаровой, Т. В. Юрьевой, Т. А. Яковлевой и др.

При изучении творчества Д. Д. Шостаковича востребованными явились труды Л. Акопяна, М. Арановского, В. П. Бобровского, Н. И. Вербы,

<sup>1</sup> Пригожин И. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. – Ижевск: НИИ «Регулярная и хаотическая динамика». 2001. – С. 13.

<sup>2</sup> Гоготилишвили Л. А. Непрямое говорение. – М.: Языки славянских культур. 2006. – 720 с.

Э. Денисова, А. Н. Должанского, М. С. Друскина, О. Дигонской, Ц. Когоутека, Т. Левой, Л. А. Мазеля, Г. Орлова, Г. Паисова, С. И. Савенко, М. Сабининой, М. Е. Тараканова, С. М. Хентовой, Ю. Н. Холопова, В. Холоповой, Б. Ярустовского и др.

**Научная новизна исследования** определяется тем, что:

- символическое мышление Д. Шостаковича впервые стало предметом исследования, Шостакович представлен как мыслитель, философская парадигма которого способна вывести к пониманию сути перемен, происходящих в художественной культуре XX века;
- впервые показана инверсия смыслов в художественной культуре XX века;
- антропоцентрическая эпоха в истории художественной культуры представлена как источник инверсии смысла;
- впервые дано описание смысла художественной культуры XX века, сконцентрированного в понятии «Новая художественная реальность»;
- смоделирован процесс инверсии смыслов художественной культуры;
- раскрыт механизм деконструкции смысловых оснований антропоцентрической культуры, заключающийся в разрушении системы бинарных оппозиций.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. В художественной культуре XX века произошла инверсия:
  - смысловой направленности художественной культуры: от подражания объективной реальности к созданию реальности художественными средствами;
  - смыслов, определяющих форму художественной культуры: от предметно-реалистической (узнаваемой) формы к беспредметности и атематичности;
  - смыслов, определяющих функции искусства: от эстетического восприятия к интеллектуальному познанию новой художественной реальности;
  - смысла аксиологического содержания художественной культуры: от оппозиции прекрасное / безобразное к оппозиции абсурдное / осмысленное.
2. Саморазвитие художественной культуры носит циклически-волновой характер, постижение которого открывает механизмы инверсии художественных смыслов. Эти механизмы основаны на внешних и внутренних противоречиях. Внешние противоречия формируются на столкновении ставших смыслов антропоцентризма и становящихся художественной культуры XX века. Внутренние противоречия основаны на исчерпанности развития основополагающих идей антропоцентризма.
3. Условием инверсии художественных смыслов выступает разрушение бинарных оппозиций – конструктивной основы художественной культуры антропоцентрического периода.
4. Разрушение бинарных оппозиций представляет собой процесс, включающий:
  - а) выравнивание значения членов оппозиции; б) инверсию их значений;
  - в) разрушение системной связи между членами оппозиции.
5. Следствием инверсии художественных смыслов является процесс контаминаций. Контаминации – признак переходного периода межэпохального уровня.

временное явление, характеризующее хаотический поиск становящейся художественной культурой новых смыслов.

6. Смыслы художественной культуры XX века представлены в феномене *новой художественной реальности*, представляющей собой пространство элитарной художественной культуры XX века, освобожденное от миметически-реалистических смыслов, не подражательной, но концептуальной направленности.

7. Композиторское мышление Шостаковича является символическим по сути. Традиционные средства музыкальной выразительности Шостакович наделяет символическим значением: лад, тональность, атональность, расширенная тональность, а вместе с ними тембр, высота звука, жанр выступают у Шостаковича как ряд символов, которыми оперирует композитор.

**Теоретическая и практическая значимость исследования** определяется тем, что:

- кризис художественной культуры XX как получил объяснение как закономерный этап культургенеза, как необходимый отказ от смыслов функционирования угасающей художественной культуры к поиску методов оформления смыслов культуры становящейся;
- разработана модель циклически-волнового развития как механизм инверсии смыслов в художественной культуре XX века;
- раскрыт механизм инверсии художественных смыслов, основанный на внутренних и внешних противоречиях;
- художественная культура XX века получила описание как целостная саморазвивающаяся художественная культура, обнимающая модернизм и постмодернизм;
- показан механизм деструкции антропоцентрической художественной системы в виде постепенного разрушения системы бинарных оппозиций: выравнивания контрпозиций внутри бинарных пар, «инверсии» основной формы бинарных оппозиций, снятия системной взаимосвязи между компонентами и полного разрушения бинарной оппозиции;
- раскрыто явление контаминаций как специфического для культуры переходного типа процесса *пробного* образования новых бинарных пар;
- обосновано символическое мышление Д. Д. Шостаковича, в творчестве композитора раскрыты признаки «Новой художественной реальности»;
- раскрыта взаимосвязь атематической музыкальной композиции Новой музыки с беспредметной живописью, обнаружены явления контаминации в музыке XX века.

Основные результаты исследования могут найти дальнейшее продолжение в научных разработках. Например, актуальным для искусствоведения остается изучение раннего периода творчества С. Прокофьева в контексте модернизма, проявление черт постмодернизма на примерах поздних вокальных симфоний Шостаковича, проблема взаимосвязи авангардных и модернистских проявлений в музыкальном искусстве. Материалы исследования могут быть использованы в учебных курсах «Культурология», «История современной русской музыки»,

«История зарубежной музыки XX века», спецкурсах «Эстетика современного музыкального искусства», «Современные техники музыкальной композиции».

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования обсуждались на научных конференциях: Международной научно-практической конференции «Межкультурное взаимодействие: проблемы и перспективы» (Кострома, 2006); IV Международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные исследования в системе образования» (Тамбов, 2006); Международной научно-практической конференции «Диалог культур – культура диалога» (Кострома, 2007); Всероссийской научной конференции «Коды и символы в искусстве и науке»: Григорьевские чтения, 10-й цикл (Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2007); Международной научной конференции «Коммуникации в искусстве и науке»: Григорьевские чтения, 11 цикл (Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 2008); Международной научной конференции «Миф и художественное сознание XX века (миф в модерне и модерн как миф)» (Москва, Государственный институт искусствознания, 2008.); Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальная культура и образование в XXI веке: проблемы и перспективы» (Кострома, 2006); Международной научно-практической конференции «Художественное образование личности в контексте освоения музыкального и изобразительного искусства: научный и творческий потенциал» (Кострома, 2008); Межвузовской научной конференции «П.А. Флоренский, В.В. Розанов и другие известные костромичи» (Кострома, 2006); Международной научной конференции «Лингвокультурология священника Павла Флоренского» (Кострома, 2009); на заседаниях кафедры истории и теории музыки, кафедре теории и истории культур Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова, на семинарах курсов повышения квалификации Костромского областного института повышения квалификации работников образования (2006, 2007, 2008, 2009 гг.). Основное содержание работы отражено в публикациях автора: двух монографиях «Мифы о Шостаковича: символика музыкального языка» (2008), «Художественная культура XX века: от антропоцентризма к новой художественной реальности» (2009), статьях в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

**Структура диссертации** включает введение, четыре главы (12 параграфов), заключение, библиографический список источников литературы, включающий 338 наименований. Общий объем работы – 364 с.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, дается характеристика ее разработанности, формулируются цель, задачи, объект и предмет исследования, излагается гипотеза и положения, выносимые на защиту. Введение также включает характеристику исследования с точки зрения научной новизны, теоретическую и практическую значимость полученных результатов.

**Глава 1. МЕНТАЛЬНЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА.** В первой главе рассматривается кризис в художественной культуре XX века под углом зрения менталь-



ных преобразований: является ли новая эпоха еще одной разновидностью реализации программы старых смыслов или разрушает их? Анализ существа кризиса позволяет утверждать, что художественной практика модернизма и постмодернизма отвергает предшествующую культуру, отрицая ее основополагающую идею – подражание, вместе с которым разрушается художественный образ, репрезентируемый им смысл и узнаваемая (реалистическая) форма художественного образа.

В первом параграфе первой главы «Кризисные явления в художественной практике XX века в контексте ментальных трансформаций» выявляются сущностные черты произошедших в рубежное время изменений, затронувших смысловую направленность художественной культуры.

О художественной культуре XX века как кризисной эпохе писал едва ли не каждый исследователь. Кризисные явления в художественной культуре стали предметом особого внимания Т. Адорно, Н. Бердяева, В. Вейдле, П. Сорокина, Ф. Фукуямы, О. Шпенглера и многих других. Анализируя наступивший кризис, мыслители акцентировали внимание на глубине разрушительного процесса, связанного с изменением способа художественного мышления. Причины кризиса историки культуры стали искать в самом содержании искусства. Н. Бердяев, П. Сорокин, О. Шпенглер обратились к эпохе Возрождения, увидев в ренессансной культуре потерю обусловленности художественного творчества Божьей волей. Кризис художественного творчества своими истоками уходит в те времена, когда начался процесс «отхода искусства от религии к обществу, – считал Р. Бишоф<sup>1</sup>. Э. Панофски, М. Вейдле направили острие критики против романтизма, усмотрев в нем «утрату стиля» и размытость, нечеткость художественно-эстетических идеалов. В. Вейдле, отмечая утрату стиля, сделал вывод об умирании искусства. Повышенное внимание к фактам ментальных преобразований оставило в тени вопрос о направленности нового искусства, смыслы которого оказались нераскрытыми (отчасти потому, что сами смыслы были представлены в расплывчатой и неясной форме). Однако новые смыслы искусства отчасти могут быть поняты из того, что в ходе революционных преобразований в кризисный период оказалось разрушенным.

Ментальные преобразования выразились в *отказе от поиска прекрасного* в окружающей человека действительности и разрушении границ оппозиции «прекрасное / безобразное». Неприятие существующей действительности, обрисовка мира как уходящего или умирающего, бегство от *этого* мира, страх перед неизвестным будущим, но и стремление к *иному* миру – таковы ведущие мотивы художественного творчества XX века, составившие «концептосферу» модернистской, а затем и постмодернистской культуры.

Ментальные преобразования выразились в отказе от реалистической (узнаваемой) формы художественного произведения, в *разрушении образа реального мира*. Образ был разрушен в живописной беспредметности, литературной «зауми» (бессмысленности) и музыкальной додекафонии. Незузнаваемость и ис-

<sup>1</sup> Антонова О. А. Католицизм и искусство XX века. – М.: Мысль, 1985. – С. 128.



каженность действительности стали главной причиной интерпретации художественной культуры XX века как кризиса и смерти искусства. Вместе с гибелью эпохи гибнет и художественный образ. Калигула А. Камю (драма «Калигула»), прощаясь с жизнью, разбивает зеркало как свой образ. Камю в данном случае «разбивает» эпоху, в которой художественное творчество в своих результатах давало многообразные отражения существующего реального мира. Само зеркальное отражение в XX веке перестает пониматься как «соответствующее действительности»: М. Бахтин обнажает возможность зеркала «подсмотреть свой заочный образ», открыть невидимую истину, спрятанную за внешностью<sup>1</sup>.

Ментальные преобразования выразились в *сознательной антиэстетичности*. В музыкальном искусстве данное стремление выразилось в напряженности и диссонантности звучания (возникновении кластеров, отказе от терцового принципа строения аккорда). Н. Я. Мясковский в симфонической поэме «Молчание» (1909), посвященной борьбе Дьявола и Человека (по сказке Э. По в переводе К. Бальмонта) использовал звучность сверхнизкого регистра (тембр контрафагота). В письме к С. Прокофьеву автор признавался: «Во всей пьесе не будет ни одной светлой ноты – Мрак и Ужас»<sup>2</sup>. Герой Ж.-П. Сартра доходит до тошнотворной ненависти к реальности и к себе («Тошнота»). Безысходность ситуации в том, что гибнет не только мир, но и его прошлый «хозяин» – Человек.

Ментальные преобразования выразились в *отказе от смысловой однозначности*, прозрачности смысла, в стремлении к непонятному, неясному, туманному, несуществующему. «Мне нужно то, чего нет на свете» (З. Гиппиус). В значительной степени эта тенденция выразилась в тяготении к мифу. Ницше понимает миф не только как новое открытие прошлой культуры, для него миф – новое вневременное пространство, в которое он «уводит» человека от действительности. В этом спасительном не-то-прошлом, не-то-будущем (но не настоящем) все ценности переворачиваются.

Общим корнем ментальных трансформаций явилось стремление к созданию *нового искусства*, смыслы которого не лежат на поверхности, нам не являются и не известны, ясно только то, что они никак не связаны с антропоцентрической идеей подражания.

Таким образом, переходный период в художественной культуре XX века существенно отличается от прежних периодов тем, что на этот раз затрагивает ментальные основания художественной деятельности. Вместо подражания реальному миру мы видим ненависть и бегство от мира (понимаемое как спасительное) в *никуда*. Ирреальный, не существующий мир понимается как истинный. Вместо ясного и понятного художественного образа, способного удовлетворить эстетические потребности, мы видим мифотворчество, каждая интерпретация которого порождает свой смысл. Еще не понимая смысла художественной культуры XX века, мы осознаем, что происходит не обновление старых смыслов, а их отрицание.

<sup>1</sup> Бахтин М.М. К вопросам самосознания // Литературная учеба. – 1992. – Кн. 5/6. – С. 156.

<sup>2</sup> С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. – М.: Сов. композитор, 1977. – С. 69.

Актуальность проблемы ментальности вообще и ментальных трансформаций в частности в художественной культуре XX века определяется, по нашему мнению, отказом от миметизма как глубинного принципа функционирования культуры. Миметизм сформировал у человека определенный тип отраженного сознания. Человек, имея перед собой отраженный в искусстве свой собственный образ и образ мира, не ставил вопрос, *кто он*. Искусство, дающее «зеркальное» отражение, помогало человеку понять себя. Когда в начале XX века художественный образ был разрушен, а «зеркало» разбито, познание человеком самого себя стало невозможным, он перестал сам себя видеть. Тогда и возникла проблема ментальных оснований и национальных идентификаций, возник вопрос, *кто есть человек*.

Во втором параграфе первой главы **«Поиски новых художественных форм: беспредметность и атематизм»** излагается суть ментальных трансформаций на примере «Новой музыки».

Современная неклассическая музыка XX века развивалась одновременно с процессами, происходящими в искусстве XX века. Отказ от тональности, освоение новых техник композиции, «эмансипация» диссонанса, освоение четвертитоновой системы, додекафонии, разрушение музыкальной формы, возникновение открытой индивидуализированной формы, смешение жанров, стилей, форм, интертекстуальность, атематизм – эти и другие явления музыкальной арт-практики оформились в теоретическое представление о возникновении в XX веке феномена Новой музыки. Манифестация техник композиций и авторских тональных и звуковысотных систем отвечала подобным явлениям в литературе и живописи. Кризис музыкального искусства проявился, главным образом, в отказе от ладогармонической системы музыкального мышления и в поисках ее альтернативы. К началу XX века генезис ладотональной (или тональногармонической) системы естественным образом привел к ее саморазрушению. Этому способствовали «раскрепощение» хроматики и уравнивание ее с диатоникой в праве использования, ослабление ладовой дифференциации, повышенное внимание к колористической стороне аккорда. Следствием саморазвития ладогармонического мышления стало нивелирование, а затем и «опрокидывание» логики гармонического развертывания и деструкция классической системы музыкального мышления.

Наибольшее внимание композиторов было устремлено к додекафонии как к области, «расчищенной» от всякой атрибутики тонально-гармонической системы. Теоретический лидер в области додекафонии – А. Шёнберг, а также Т. Адорно рассматривали равенство звуков как закономерный шаг по пути движения к атональности. «Метод сочинения двенадцатью тонами появился по необходимости, – писал Шёнберг. – После множества безрезультатных опытов, продолжавшихся около 12 лет, я положил первый камень в фундамент нового метода музыкальной композиции, казавшийся подходящим для того, чтобы заменить структурную дифференциацию, которой прежде занималась тональная

гармония»<sup>1</sup>. В додекафонии и атональности ликвидировалась разница между диссонансом и консонансом, устойчивостью и неустойчивостью, а само понятие звука переосмыслено в звуковысотность, ритма – в продолжительность, гармонии – в сонорный темб्रोкомплекс, а принципиальная противоположность новой организации тональной системе зафиксировалась в названии – атональная.

А. Шёнберг всецело воспринял мысль Кандинского о том, что в самой музыке заложено истинно духовное и возвышенное содержание, поэтому композитор предлагает и даже настаивает, чтобы развитие музыки было имманентно не действительности, а самой музыке, а именно – додекафонному ряду (серии). Имманентность как принцип и как одну из главных проблем додекафонного письма Шёнберг именует средством или «машинной удержания» содержания, которое только тогда и становится возвышенным. К. Чухров пишет: «Как стало ясно из сочинений Шёнберга и Берга (отчасти и Веберна), посредством контроля над развитием темы-серии, действительно удалось избежать ложных апелляций к внешнему содержанию. Но если раньше материал апеллировал к “духу”, то в додекафонии произошло становление материала в дух»<sup>2</sup>.

Додекафония как новая техника музыкальной композиции оказалась способной «очистить» содержание музыки от внешнего (реально жизненного) и создать духовное, «чистое искусство». У Кандинского и Шёнберга путь к духовному в искусстве пролегает через новую *форму* организации художественного материала, которой является в одном случае абстрактность (беспредметность), в другом – теоретическая гомогенность звуковой среды (додекафония). Эта новая форма у основоположников абстракционизма и додекафонии выступила в качестве смыслообразующего основания «Новой художественной реальности».

Если ладотональность композиторского мышления до XX века являлась единственно возможным способом сочинения музыки, то в Новой музыке единство обернулось веером возможных техник музыкальной композиции: серийность, сериальность, пуантилизм, сонорика, электронная музыка (магнитофонная, конкретная), репетитивная техника, минимализм. Каждая из них предлагает воспринимающему сознанию новое, неизвестное, но музыкально-беспредметное, и в этом смысле безобразное. Возникает новый неизвестный предмет художественной реальности, репрезентация которого требует принципиального отказа от предметности объективной реальности, а потому и новых способов (техник) композиции.

Художественное сознание антропоцентрической эпохи, основанное на подчинении авторской воли объективной реальности, обернулось *творящим* сознанием и возникновением атематической, беспредметной музыки. Беспредметность в искусстве, внешне запечатленная воспринимающим сознанием как бунт против отражения в искусстве материального видимого мира, и глубже –

<sup>1</sup> Цит. по: Когоутек Ц. Техника музыкальной композиции в музыке XX века – М.: Музыка, 1976. – С. 26–27.

<sup>2</sup> Булез П. Ориентиры 1. Воображать. Избранные статьи / пер. с франц. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. – М.: Логос-Альтера, Ессеномо, 2004. – С. 26.

как философствование средствами искусства о несуществующей или недоступной мышлению и сознанию реальности, в Новой музыке нашла отражение в виде атематизма. Феномен атематической музыки оказался сопоставимым с беспредметной живописью, а теоретические концепции Стравинского, Шенберга, Булеза – с пониманием смысла художественной деятельности Пикассо, Мондриана, Кандинского, Малевича и других теоретиков и практиков новой художественной культуры. В классической музыке тема передавала гамму разнообразных эмоциональных, психологических состояний человека, «изображала» картины природы, то есть выстраивалась как образ действительности. Этот образ создавался целым комплексом музыкально-семантических средств – мелодией, гармонией, ритмом, но воспринимался только в том случае, если они помещались в ладовую среду. Так, в дуэттино Дон-Жуана и Церлины «Ручку, Церлина, дай мне» (Моцарт, «Дон-Жуан») лукавство, назойливость, обольстительность героя понимаются благодаря теме: ее легкой «песенной» фактуре сопровождения, малообъемной мелодии (создающей эффект «ленивой» речи), ласковой, просительной интонации восходящей кварты и убедительной (настойчивой) нисходящей квинты в конце темы. Ладоинтонационной основой темы Дон-Жуана является вопрос (восходящая кварта) и ответ (нисходящая квинта). Обе кварты «сцеплены» ладовыми связями, вне которых утрачивают свою семантику.

В теме вступления увертюры к опере Глинки «Руслан и Людмила» (1842) решительность, торжественность, помпезность, бравурность создается благодаря использованию мажорного лада, светлой (диезной) тональности, плотной аккордовой фактуре, активному квартовому ходу баса, преобладающей гармонической устойчивости (плагальности), «вихревого» движения мелодической связки (монолинии). Эти и другие элементы музыкальной речи выражают данный характер только в связи с тем, что объединяются ладовой основой.

Если классическая тема, по определению Ю. Н. Тюлина, – «основная музыкальная мысль, ясно оформленная в мелодическом и структурном отношении»<sup>1</sup>, то атематическая композиция, лишенная мелодической определенности, не имеет вместе с тем и смысловой определенности. Образ действительности в ней размыт и неясен, что происходит по причине отказа от ладотональной основы и конструирования атональной звуковысотной линии. Такая конструктивная (вычисленная) тема, которая не несет ни мелодической, ни образной определенности, лишена привычного узнаваемого смысла, а значит, остается темой формально.

Таким образом, атематическая музыка как и беспредметная живопись порождают проблему смыслов в искусстве XX века. Привычные нашему восприятию смыслы исчезают. Однако является ли данный факт основанием для поиска новых смыслов, существуют ли они? Удовлетворяется ли наше сознание восприятием абсурдного или пытается его наделить несуществующим смыслом, то есть осмыслить? Ответы на данные вопросы содержатся в третьем параграфе первой главы – «Художественная и нехудожественная сущности смысла».

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. – Л.: Музгиз, 1962. – С. 9.

Проблема смысла художественной культуры остро обозначилась в связи с наступлением культуры-анти-культуры (В. Бычков), содержание и идейная направленность которой для самих ее творцов оказались размытыми. Явленное в практике модернизма и постмодернизма разрушение логики, исчезновение предмета в изобразительном искусстве, разрушение смысла музыкального развития и, как кажется, намеренное абсурдирование действительности стали причиной того, что многим исследователям ближе оказался поиск отсутствия смысла в художественном творчестве. Идею искусства, очищенную от мимесиса, Т. Адорно в «Социологии музыки» прямо называет бессмысленной.

Вместе с тем представители художественной практики модернизма утверждали принципиально иное понимание смысла и содержания искусства. В выставках фовистов 1905 года необузданность цвета и свобода цветовых соотношений уводила зрителя в недоступные обычному сознанию недра действительности. изображенный предмет был деформирован, что свидетельствовало о перенесении акцента с видимой внешней формы на внутреннее содержание: «Я решил тогда не заботиться больше о сходстве, – писал А. Матисс. – Мне стало не интересно копировать предмет. Зачем писать внешний вид яблока, как бы похоже не получалось? Что пользы в копиях предметов, который природа и без того поставляет в несметных количествах и который всегда можно вообразить себе еще более красивым? Важно показать отношение предмета к художнику, к его личности и способность художника организовать свои ощущения и чувства»<sup>1</sup>. Уже художники-фовисты интуитивно «ощупывали» ту область бытия, куда будет стремиться проникнуть художественное сознание А. Белого, В. Кандинского, К. Малевича, А. Шёнберга, И. Стравинского и др. Стравинский в «Музыкальной поэтике» и «Диалогах» утверждает чистоту и независимость собственного мира музыки, считая задачей композитора не «не имитацию, а открытие реальности»<sup>2</sup>.

Таким образом, исчезновение предмета воспринимающее сознание интерпретирует как абсурд, в то время как авторское сознание далеко от создания намеренно бессмысленного произведения. Очевидно, речь идет о разных смыслах. Адорно, Бердяев, Вейдле, Сорокин, Шпенглер и многие другие свидетели и наблюдатели кризиса в искусстве рубежного времени знали только один смысл искусства – такой, который связывает зрителя с миром действительности посредством художественного образа. Когда художник подражал, он не имел права присваивать художественному образу особый, отличный от предмета подражания смысл, иначе этот образ был бы искажен и неузнаваем. Мы не задумываемся о смысле, когда видим изображение предмета (например, медведей на картине Шишкина) – содержание понимается благодаря смыслу, которые содержатся в самих предметах. Эти *нехудожественные* смыслы, имманентные действительности, художник в сохранности передавал посредством образа.

<sup>1</sup> Матисс А. Мир художника. Письма. Переписка. Запись бесед. Суждения современников / сост. Е. Б. Георгиевская. – М.: Искусство, 1993. – С. 27.

<sup>2</sup> Цит по: Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 51.

Когда художник стал сам создавать реальность, то результат художественной практики приобрел собственный смысл, теперь уже чисто художественный, и произведение искусства потеряло «природный» смысл (присущий действительности), поскольку исчез предмет как его носитель. Художественная практика XX века предлагает зрителю уже не образы действительности, а *творчество*. «Каждый предмет, каждое явление имеют свою внутреннюю сущность и с ними связанную собственную жизнь», – пишет Кандинский в статье «О сценической композиции» (1913). – Так и красочный тон, и музыкальный тон, и движение человека, сами по себе отвлеченные от внешнего смысла, обнаружат свою внутреннюю сущность и свое истекающее из нее внутреннее звучание»<sup>1</sup>.

Беспредметные композиции Кандинского кажутся бессмысленными именно потому, что в них отсутствует узнаваемый образ предметного мира. Но художник не стремится копировать, освобождая линию от необходимости двигаться по контуру предмета. Линии, точки, пятна, разнообразные фигуры «живут» на плоскости холста как «равноправные граждане царства абстракции»<sup>2</sup>, и смысл заключен в их существовании. «Живопись есть *искусство*, – подчеркивает Кандинский, – и искусство в целом есть *не бессмысленное создание* произведений, расплывающихся в пустоте, а целеустремленная сила»<sup>3</sup>. Так в искусстве XX века происходит инверсия смыслов: из нехудожественных, естественных смыслов объективно существующей действительности они превращаются в художественные; из смыслов реальной действительности – в смыслы художественной реальности.

Инверсия отделила XX век от того продолжительного периода художественной культуры, на протяжении которого смысл произведения, воплощенный в художественном образе, существовал неразрывно от своей узнаваемой реалистической формы. Потому Н.А. Бердяев и связывал кубизм и футуризм с разложением всякой органичности: «Эти веяния последнего дня и последнего часа человеческого творчества окончательно разлагают старое прекрасное, воплощенное искусство, всегда связанное с античностью, с кристалльными формами плоти мира»<sup>4</sup>. Однако, каковы границы этого периода культуры? Ответ на этот вопрос дает сама художественная практика: инверсия смыслов разрушает художественный образ, его форму, а вместе с тем и прекрасное как идею антропоцентрического типа художественной культуры.

Во второй главе **«АНТРОПОЦЕНТРИЗМ КАК ОСНОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СМЫСЛОВ»** антропоцентризм рассматривается как крупный и целостный период в истории художественной культуры. Основанием для данного вывода служит выявление смыслов, определяющих ход его саморазвития, а также доказательство исчерпанности антропоцентрических смыслов. Задачей первого параграфа второй главы **«Антропоцентризм: границы**

<sup>1</sup> Кандинский В. О сценической композиции // Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия – М.: РАТИ-ГИТИС. 2007. – С. 38–39.

<sup>2</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве // Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 69.

<sup>3</sup> Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 131.

<sup>4</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – С. 402–403.



смыслового пространства классической художественной культуры» явилось уточнение понятия «антропоцентризм» и определение границ антропоцентрической художественной культуры. Традиционно антропоцентризм определяется как воззрение, согласно которому человек есть центр Вселенной и цель всех совершающихся в мире событий<sup>1</sup>. Соглашаясь с К.А. Сергеевым в том, что Возрождение утверждало «идею человеческого бытия как художественного творения, как собственного произведения искусства»<sup>2</sup>, мы считаем, что антропоцентризм может быть понят не только как мировоззрение, характерное для эпохи Возрождения и Нового времени, но и более широко, как парадигма познающего мир человека, обнимающая и «человека-меру вещей» Протагора, и *cogito* Августина и *Ego cogito* Декарта. Данная точка зрения противоречит традиционному взгляду на теоцентризм средневековой картины мира и космоцентризм античности. Однако идея подражания, бинарные оппозиции, художественный образ в своей узнаваемой форме в средневековье не исчезают, а получают развитие. Прекрасное, благое, истинное и другие категории, известные с античной эпохи, в средневековье сфокусированы вокруг Бога, а их противоположные (отрицательные) члены выводятся из противопоставления Богу и заключаются в сатане, открывая для человека возможность выбора и вызывая рефлексию человеком себя как центра (середины) оппозиции. Человек ощущал себя в положении «*между*»: с одной стороны, стремлением к Божьей благодати и желанием быть вписанным в Книгу Жизни, с другой, – природно-человеческой слабостью перед греховным соблазном; между духовной деятельностью и духовной бездеятельностью; между удовольствием и прелестями земной жизни и удовольствием будущей вечной жизни; между счастьем и блаженством. Серединное положение обрекало человека на свободу выбора. Однако именно эта свобода, изначально возникшая как необходимое средство познания Бога, результатом которого явилась непрерывная цепочка «грех-покаяние», налагала на человека значительную ответственность и понуждала к внутреннему обращению к себе, к своей совести. Эта свобода в итоге «вывела» человека из ощущения того, что он – «малый мир», в состояние готовности противостоять миру большому. Таким образом, антропоцентрическая мировоззренческая парадигма в Средневековье не исчезает, она находит свое дальнейшее продолжение в рефлексии человеком самого себя, своей внутренней духовной сущности как условия понимания Бога и практически осуществляется в центральной бинарной оппозиции «человек – Бог». Центром мировоззрения для христианского верующего самосознания становится идея Спасения человека, ценная в такой же мере, как и источник спасения – Бог. Человек эпохи тотальной веры в Христа не мог быть вытеснен на периферию Тем, ради кого создавался мир и отдан на распятие Единородный Сын.

Основой для выдвижения идеи широкого понимания антропоцентризма становится комплекс устойчивых признаков художественной культуры данного периода: 1) миметический смысл; 2) система бинарных оппозиций как смысло-

<sup>1</sup> Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2005. – С. 25

<sup>2</sup> Сергеев К.А. Ренессансные основания антропоцентризма: вступ. статья Я.А. Слинникова. – СПб.: Наука, 2007. – 590с.

несущая композиция; 3) художественный образ и его узнаваемая реалистическая форма. Данные признаки позволяют в различных художественных практиках узнать единую природу творчества, увидеть в образах искусства смысл объективной действительности. В таком виде антропоцентрическая идея преодолевает конкретно-эпохальный возрожденческий смысл и связывает художественные эпохи в единый ансамбль, оформляя его целостность. Широкое понимание «антропоцентризма» позволяет проследить, как устойчивые признаки зарождаются в античной культуре, получают специфическое развитие в Средневековье, открыто предстают в культуре Возрождения и Нового времени, угасают и вырождаются на заре модернизма.

То, что смысл художественной культуры от античности до XX века сложился как *подражание*, очевидно, связано с особенностями человеческого познания, природой которого является отражение. «Гносеологический образ, – отмечает В. И. Кашперский, – есть адекватное воспроизведение действительности в сознании, и эти два признака – воспроизведения и адекватности, соответствия – берутся в качестве определяющих содержание и форму отражения любого уровня»<sup>1</sup>. Любое познание содержит узнавание<sup>2</sup>, которое есть не что иное, как отражение в нашем сознании того, что должно быть познано.

Познание как отражение обуславливает определенную реалистическую форму художественного образа антропоцентрической культуры. Конечно, можно выделить множество ее вариантов, однако при всех эпохальных модификациях результат художественной практики воспринимается *однозначно* в том смысле, что интерпретируется воспринимающим сознанием как образ конкретный, а потому реалистический (в широком смысле). Реалистическая форма в антропоцентрическом искусстве определяется потребностью в получении узнаваемого образа как еще одного (художественного) способа познания. Отсюда в антропоцентризме художественное познание подчиняется тем же закономерностям, что и нехудожественное. Когда в XX веке слитность художественного и нехудожественного исчерпала себя, смыслы разделились, и искусство начало создавать собственные модели действительности, не претендующие на аналогии с данной человеку объективной реальностью. Тогда разрушился комплекс устойчивых признаков антропоцентрической культуры: бинарные оппозиции, идея подражания, художественный образ с его узнаваемой формой и обнажился метазэпохальный переход от миметического типа художественной культуры – к концептуальному.

Во втором параграфе второй главы «**Механизм инверсии смыслов**» моделируется циклически-волновой процесс саморазвития художественных смыслов. Ментальные преобразования в художественной культуре указывают на ее нелинейный и прерывистый характер. Данным выводом преодолевается представление о непрерывном, прогрессивном пути развития культуры от низших форм к более сложным и совершенным, заложенное итальянским философом Дж. Вико (1668–1744).

<sup>1</sup> Кашперский В. И. Отражение и функция: Роль процессов отражения в детерминации развивающихся систем: Философско-методологический анализ. – Свердловск, изд-во Уральского ун-та, 1989. – С. 7.

<sup>2</sup> Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2005. – С. 349.



С наступлением XX века теоретическая рефлексия глубины ментальных трансформаций, исчерпанности смыслов не только XIX века, а смыслов культуры вообще, логически завершилась концепцией финала европейской культуры и искусства. Так, в концепции Шпенглера циклы художественной культуры соотносены с природными. Однако, выделяя моменты рождения, развития, расцвета и гибели культуры, Шпенглер не совместил конечность художественно-культурного процесса с бесконечностью природных изменений. Очевидно, что модель развития художественной культуры и ее смыслов должна соединять конечное и бесконечное, дискретное и континуальное.

Согласно современной теории цикла, в основе развития лежит противоречие, благодаря которому начало и конец никогда не совпадают<sup>1</sup>. Представим себе отдельный цикл в виде волны, а развитие как постепенное изменение начального качества («А+») до того момента, пока оно не превратится в свое противоположное («А-»), образуя инверсию.



Для того чтобы инверсия состоялась, важно, чтобы обращаемый объект вбирал в себя признаки дальнейших возможных трансформаций. Явление, которое подвергается инверсии, для этого должно содержать зачатки будущего изменения. Так, на входе волны полюс «А» внутри себя окажется неоднородным: наряду с тем качеством, которое проявляется открыто (индекс «плюс»), в нем в скрытом виде будет присутствовать антагонист – индекс «минус», а все развитие цикла предстанет как постепенное ослабление основных качеств и усиление скрытых. Развитие будет продолжаться до того момента, пока не произойдет инверсия внешнего и внутреннего: на выходе волны объект «А+ + + /А-» превратится в свою противоположность – в объект «А- — — /А+».

Так может выглядеть модель развития смыслов отдельно взятой художественной эпохи, в ней есть как раз те моменты рождения, вызревания и гибели, которые наблюдал Шпенглер, и добавлены противоречия, объясняющие причину смыслогенеза. Как модель развития единичных смыслов, она заведомо конечна и не объясняет, откуда берутся смыслы, которые в новой культуре подвергаются инверсии. Для этого необходимо ввести вторую волну, тогда модель будет иллюстрировать не только внутренние, но и внешние противоречия.

Сторонники прогрессивного пути развития художественной культуры считали, что всякое культурное новое возникает после отмирания старого. Однако новая волна возникает не после завершения первой, а в период наивысшего развития предшествующей – именно тогда, когда в точке кульминации старые смыслы получают свою развернутую форму, приобретают устойчивость и утверждаются как «идеальный образ культуры»<sup>2</sup>. Кульминация знаменует

<sup>1</sup> Соколов Ю. Н. Теория цикла // Циклические процессы в природе и обществе (Материалы Первой международной конференции) / под ред. В.Д. Чурсина. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского ун-та, 1993. – С. 5.

<sup>2</sup> Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 319.

окончание периода поисков смысловой основы, отсюда для нее характерны определения: «устоявшиеся приемы», «сложившиеся формы», «характерные особенности», «эстетические закономерности», «культурная доминанта» и др. В этот момент происходит рождение противоречия между старой волной и зарождающейся новой, между смыслом, характеризующим «автомодель культуры», и смыслом анти-культуры.

Характер взаимоотношений новых и старых художественных смыслов определяется как симметричный: симметрия выражается в антиномии старого и нового, ставшего и становящегося, устойчивого и неустойчивого, явного и скрытого, осознанного и интуитивного, внешнего и внутреннего.



Достигнув периода кульминации, смыслогенез переходит в режим функционирования «сущего», а художественную культуру характеризуют категории порядка и устойчивости, при которых культура, по выражению М.С. Кагана, «самодовольна». Искусство «становится каноничным, отвергая и подавляя любые инновации»<sup>1</sup>. Художественная система *консервирует* достигнутые смыслы, разрабатывает инструментарий для собственной художественной самооценки – эти признаки свидетельствуют о достижении системой «точки насыщения» (Ю. Н. Соколов) и начале старения ее смыслов. Старение выражается в создании произведений искусства «по образцу». Предвестником исчерпанности смыслов художественной культуры является *потеря интереса* к тому, что еще недавно было новым и считалось уделом немногих творцов. Период массового освоения выдвинутых и принятых ценностей, повторов образцов вершинной культуры сопровождается неприятием нестандартного и ярко индивидуального. Очевидно, что чем более однообразны воспроизведенные образцы культуры и чем более массовый характер они носят, тем быстрее «угасают» ее смыслы. Чем более традиционными становятся смыслы старой художественной системы, тем активнее развиваются новые, вызывая протест против каноничности.

Становление новых смыслов протекает в скрытой форме: в течение долгого времени идеи «вынашиваются». В такой период произведений искусств, воплощающих новые смыслы, может быть немного. Однако дух новизны постепенно вытесняет дух традиционализма, и потребность в обновлении растет сообразно исчерпанию традиции. Однако было бы неправильно сказать, что новые художественные смыслы уже известны, что они оформились. Становление – процесс, в котором объекта еще нет, он *становится*.

Наиболее важным моментом развития становится пересечение волн, при котором происходит переход от ставших смыслов к становящимся. Если внутри одной художественной культуры (внутри одной волны) ее внутренние противоречия приводили лишь к изменению смыслов, но не к отказу от них, то внешнее противоречие (между двумя волнами) выражается в ментальной несовместимо-

<sup>1</sup> Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание. – Л., 1991. – С. 173.

сти и потому требует не только отказа от изживших себя смыслов, но и их разрушения. Совмещение в точке пересечения старого и нового образует хаос: разрушаются бинарные оппозиции, возникают попытки конструирования новых противоречий; новые интенции реализуются в разнообразных художественных объединениях (многочисленные «измы»), сторонники традиций пытаются реанимировать смыслы угасающей культуры. После прохождения кризисного переходного периода, на первый план выдвигаются смыслы новой художественной культуры. Теперь они получают развитие в открытой форме и являются в произведениях художественного творчества. Горизонт будущих художественных смыслов пока размыт, понимается по-разному и чаще интуитивно.

Данная модель показывает, как происходит инверсия смыслов. Однако для того, чтобы понять, действительно ли смыслы антропоцентрической эпохи исчерпали себя, следует рассмотреть саморазвитие главной идеи антропоцентризма – подражания и связанных с ней смыслообразующих конструктов эпохи. Задача эта решается в третьем параграфе второй главы – **«Генезис антропоцентрической идеи мимесиса: инверсия прекрасного»**.

Идея подражания в антропоцентрической культуре выделяется как ее постоянный признак. Если же мы поставим вопрос, подражание *чему*, то поймем, что развитие антропоцентризма выстраивается как непрерывный процесс исчерпания художественных возможностей того, чему подражал художник. Тогда становится понятным, что внутренним противоречием антропоцентрической культуры становится противоречие прекрасное/безобразное. В тексте диссертации прослеживается генезис данной бинарной оппозиции.

Платон философские искания направлял на поиск того, *в чем* может воплотиться прекрасное, *что* им является. «Нужно попробовать показать, что же это – то, что заставляет предметы быть, как я только что сказал, прекрасными, кажутся ли они таковыми или нет. Вот что мы исследуем, коль хотим найти прекрасное»<sup>1</sup>. Философ ищет такое прекрасное. «которое нигде, никогда, никому не покажется безобразным»<sup>2</sup> и которое со временем не меняется. Поэтому платоновская *идея* прекрасного, которую он противопоставлял *μῦθος* τέχνη, оказалась почти не достижимой для художественной практики. Аристотель, соглашаясь с тем, что прекрасное существует в виде идеи, помещает ее внутрь предмета. Художнику остается лишь понять ее присутствие и запечатлеть, возможно, даже в ущерб действительности. В средневековье прекрасное сосредоточено в имени Бога – расширение границ прекрасного<sup>3</sup> видно в том, что теперь прекрасным может быть все, что совершается во имя Бога: смерть мучеников, святых, орудия пыток Христа, усекновение головы Иоанна Предтечи, Успение Богородицы. В эпоху Возрождения происходит революционное преобразование смысла художественной культуры: прекрасное теперь понимается не как идея явления или предмета, а как правильное и хорошо сделанное. У. Хогарт (1752) изображает безнравственность и жестокость, в трактате «Анализ красоты» ав-

<sup>1</sup> Платон. Гиппий Большой. 294e

<sup>2</sup> Там же. 291d

<sup>3</sup> Под «расширением прекрасного» мы будем понимать изменение представления о возможностях реализации идеи мимесиса конкретным эпохальным художественным сознанием.

тор учит тому, как создавать прекрасное, говорит о соответствии, о разнообразии, единстве, правильности, (симметрии), простоте и ясности, сложности, величине, линиях, изящных фигурах, о разных типах композиций, о свете и тени, о лице, положении тела и движении<sup>1</sup>. Леонардо да Винчи разрабатывает теорию перспективы как правильной живописи; Дж. Царлино обосновывает основы правильной и, вместе с тем, прекрасной музыки. Теоретиками классицизма прекрасное понимается не только как правильно сделанное, но и как разумное и рациональное.

В XIX веке расширение границ отображаемого мира было связано с проникновением в сферу обыденного, повседневного, бытового, чувственного, то есть в прошлом маргинального и безобразного. Теоретики романтизма раздвигают границы прекрасного, оправдывая право художника на изображение безобразного. Шеллинг говорит о том, что знакомство со сферой зла поможет человеку более осознанно построить свою жизнь<sup>2</sup>. Лишь незначительно ограничивает философ это зло: «Живопись может изображать низменные вещи лишь постольку, поскольку они, составляя противоположность идее, все же являются ее отражением и представляют собой символическое наизнанку»<sup>3</sup>. Область художественно дозволенного пополнилась идеями смерти и отстраненности от жизни, иронического изображения священных в прошлом образов.

Параллельно процессу расширения прекрасное, мыслимое в античности как комплекс частных характеристик (благо, истина, удовольствие, красота, приятность, соразмерность, гармоничность и др.), постепенно распадается: от него «отпадает» благое, истинное, соразмерное, гармоничное. Прекрасное трансформируется в удовольствие и в таком виде функционирует как новый комплекс, включающий пользу, благо, истину, гармонию, красоту и прекрасное. Если раньше прекрасное включало удовольствие, то в XX веке *удовольствие включает прекрасное*. Это хорошо заметно на примере популярно-массовой культуры, в частности музыкальной.

Таким образом, мы видим *инверсию прекрасного* – аксиологического смысла художественной культуры антропоцентрической эпохи. Однако этой инверсии не могло бы быть, если бы прекрасному не противостояло безобразное. Наблюдение за этой же оппозицией позволяет дать ответ, за счет чего прекрасное расширяет свои границы: если по мере расширения прекрасного безобразное сужается до полного растворения, то все новое прекрасное – это бывшее запретное и безобразное. Итогом развития данной бинарной оппозиции становится стирание границ между ее внутренними компонентами. Развитие противоречия выстраивается как волнообразный процесс, приводящий к инверсии исходного варианта бинарной оппозиции: «А+» превращается в «А–».

Разработанная модель циклически-волнового развития, примененная к изучению генезиса антропоцентрической идеи мимесиса, показала завершенность реализации внутренних противоречий антропоцентрической эпохи. Да-

<sup>1</sup> Дюрант У. Анализ красоты: пер. с англ. / вступит. ст. и примеч. М. П. Алексеева. – Л.: Искусство, 1987. – 254 с.

<sup>2</sup> Кризюин О.А. Эстетика: учебник. – М.: Аспект Пресс, 1999. – С. 98

<sup>3</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966. – С. 273.

лее, для репрезентации смыслов художественной культуры XX остается выявить внешние противоречия межэпохального уровня. Эта задача решается в третьей главе – «**НОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ**».

В первом параграфе третьей главы «**Понятийные границы феномена «Новой художественной реальности»**» раскрывается сущность смыслов художественной культуры XX века, имплицированных в понятии «Новая художественная реальность».

В начале XX века ориентация культуры на присвоение ценностей, заключенных в объективной реальности, и связанный с нею оптимистически-позитивный взгляд на мир сменились всеобщим хаосом, поиском новых ценностей, безверием в познавательные возможности человека и его умалением («эрозия его»<sup>1</sup>), мыслями о конце мира, усталостью от засилья материализма. Идея о том, что только творчество способно вывести человечество из тупика научного мировоззрения, теоретически формулируется в концепции символизма как миропонимания в творчестве А. Белого. Поворот от подражательности к концептуальности (от данного мира к созданному) по необходимости оформлял художественное пространство как *иную* реальность, существующую теперь в сознании ее автора. «Картина» этой новой реальности часто противоположна объективной, что воспринимается как результат выражения абсолютной творческой свободы автора. На самом деле идея создания нового мира, который только и может быть истинным и прекрасным, обязывает и ограничивает свободу автора – за внешним абсурдом мыслится продуманная *концепция мира*, возможно, лучшего, чем тот, который существует. Такое искусство, по мнению Кандинского, «обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении»<sup>2</sup>.

Если символистское миропонимание стремилось вырваться в просторы иного, ирреального мира, интуитивно прокладывая к нему дорогу через *символ*, то художественная теория и практика модернизма и постмодернизма осмысливали возможности воплощения символистской идеи, также интуитивно нащупывая методы создания «Новой художественной реальности». Именно в ней и концентрируются смыслы художественной культуры XX века. Художественные смыслы не выводимы из наблюдений за *арг-практикой*: плюрализм, симуляция, имитация действительности, парадоксальность, феномен игры, пародийность, ироничность, отчужденность, безличность, цитатность, фрагментарность, дегуманизация (Ортега-и-Гассет) и другие признаки не указывают на смысл, который, обнимая данные факты, становится причиной их возникновения.

Смыслы новой художественной культуры, согласно теории циклически-волнового развития, рождаются в процессе инверсии антропоцентрической культуры. Если антропоцентрическая парадигма художественной культуры развивалась под эгидой идеи мимесиса, то смысл современной художественной

<sup>1</sup> Термин И. Хасана.

<sup>2</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве // Русский авангард. Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия / сост.: Г. А. Загянская, М. С. Иванова, Е. И. Исаева. – М.: РАТИ-ГИГИС. 2007. – С. 9.

культуры противоположный: не подражание, а создание реальности (которой можно в дальнейшем подражать). Если антропоцентрическое подражание осуществлялось посредством создания художественного образа как материальной формы подражания, то в процессе создания реальности образ существует виртуально в сознании художника и существует как образ реализации его авторского смысла.

Если антропоцентризм развивался под знаменем познания человеческим духом реального мира, и это познание выражалось в создании образов действительности, то главным в художественной культуре XX века становится противоположное стремление – сотворение реальности, непохожей на видимую.

Создаваемая современными авторами реальность кажется *мифом*, однако таковым не является. Если понимать миф, как считает А. Ф. Лосев, со стороны самого мифа, изнутри мифического сознания, то окажется, что миф – не выдумка, а есть «подлинная и максимальная конкретная реальность»<sup>1</sup>. В таком случае создаваемая художественными средствами реальность – есть такое же параллельное мифу «смысловое бытие», и как миф оно реально. Его отличие от объективно существующей реальности в том, что обыденная реальность человеку *дается*, а художественная – *создается* его художественным сознанием, и в этом смысле она есть явление нового мифа. Однако это уже не тот миф, который в антропоцентрической культуре противопоставляется реальности.

Новая реальность тогда воспринимается как реальность, когда она наделяется смыслом, без смыслов она была бы фантазией в границах старых смыслов. Значит, смысл есть та граница, которая отделяет эпоху антропоцентризма от эпохи Новой художественной реальности. Поскольку эта реальность сделанная, искусственная, постольку границы ее оказываются шире природной реальности, данной человеку. Границы пространства новой реальности определяются возможностью интенционального сознания человека, благодаря которому возможно «расщепление» природной действительности и ее оживотворение каждой выделенной части, например, мысли, памяти, интеллекта, страха, роста.

Кроме того, в пространство новой художественной реальности входит история художественной культуры, которая понимается как необходимый исходный материал для ее конструирования. Она становится предметом-текстом, который автор изучает и с которым работает, вычленив и соединив в отдельные его части, фрагменты и создавая новую художественную реальность.

Эта реальность *новая*, потому что создана воображением автора и не похожа на природную: в ней все не так, как бывает, то есть она воплощает собой *инакость* по отношению к реальности объективно существующей. Новая художественная реальность заменила мир реальный и стала осознаваться как нечто непознанное, как новообразование (К. Малевич), и чувства, которые она вызывает, согласно Кандинскому, человеку неизвестны и для него «безымянны», а

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа : сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Гроизкого. – М.: Мысль, 2001. – С. 37.



эмоции – «не поддаются выражению в наших словах»<sup>1</sup>. Новая художественная реальность потому новая, что она воспроизводит путь развития *начального* этапа антропоцентризма и вообще культуры. На это указывает, например, наивное искусство.

Художественный наив явился желанной нишей инобытия, к которому творческое сознание особенно активно стремилось как к спасительному средству от уродства реальной жизни. Анализируя наивное искусство, нельзя не обратить внимание на его амбивалентную сущность: его первый план – внешнее выражение и глубинный слой внутреннего плана, создающего специфическую для художественного творчества XX века двойную форму. На поверхности оно являет профанное, безыскусное, самостоятельное, «не-в-сам-делишное», игрушечное, за которым стоит жизненная философия и глобальная концепция художественного миротворения, сакральная по сущности. В выражении концептуальной картины мира наивисты пересекались с авангардистами (цюрихскими дадаистами и особенно русскими «заумниками»), от которых их отличала внешняя наивная форма воплощения идеи строения нового художественного мира. Вместе с тем это реальность *художественная*, поскольку создается силой человеческого интеллекта, его художественным сознанием, и потому она духовна. Если победа техники над *духовностью* явилась причиной заката европейской культуры (О. Шпенглер), то задачей нового искусства должен стать возврат к духовному, его «оживотворение» (Т. Манн). Цели духовного искусства изложил Кандинский в статье «О духовном в искусстве» (1911). Чисто духовное искусство, считал художник, – в самом содержании живописи, а не в отражаемой ею реальности.

Таким образом, *Новая художественная реальность* – это новое пространство элитарной художественной культуры XX века, освобожденное от миметически-реалистического смысла и представляющее созданную художественным сознанием новую реальную жизнь языковых и формообразующих элементов искусства – мысли, звука, цвета, линии, формы, слова, фонемы, а также результатов художественной практики антропоцентрической культуры. Созданная автором реальность художественна, поскольку создается художественными средствами, но она и реальна, то есть действительна, хотя кажется похожей на миф. Новая художественная реальность создается «по мотивам» объективно существующей реальности как настоящей, так и прошлой, и весь творческий опыт человечества, включая произведения художественной культуры, становятся *материалом* для ее построения.

Новая художественная реальность обозначила *проблему восприятия* современного искусства, обострив отношение между создателем и потребителем как между новым и старым, новаторством и традицией. Массовое воспринимающее сознание оказалось не готово к вскрытию абсурдного и к деятельности по построению художественных смыслов. Для этого оно должно отказаться от установки на пассивное восприятие-наслаждение и перенести его с *предмета*

<sup>1</sup> Кандинский В. О сценической композиции // Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия / сост.: Г. А. Загянская, М. С. Иванова, Е. И. Исаева. – М.: РАТИ-ГИТИС. 2007 – С. 6.

восприятия на *результат* собственной мыслительной деятельности. Элитарное художественное творчество апеллирует к мыслящему человеку, а не пассивному созерцателю, оно требует от воспринимающей стороны включения напряжения интеллекта, принципиально иного типа понимания и интерпретации текста.

Модель инверсии смыслов позволяет предполагать, что поляризация авторского и воспринимающего сознания в период пропозиции художественной системы – явление временное. В будущем современное искусство потеряет качество *элитарности*, и по мере установления нового смысла художественной культуры воспринимающая аудитория начнет поддерживать творцов нового, а значит, художественная система выйдет из границ «элитарности», после чего воспринимающее сознание само начнет инициировать создание произведений искусства «по образцу», принятому и утвержденному как новый эстетический эталон.

Как происходит становление новой художественной реальности? Ответ на этот вопрос содержится во втором параграфе третьей главы – **«Бинарные оппозиции и контаминации как способы построения «Новой художественной реальности»**. В данном разделе показан механизм разрушения бинарных оппозиций и возникновение контаминаций – явлений специфических для периода ментальных преобразований.

К началу XX века бинарные оппозиции представляли развитую структуру художественной культуры, своего рода «сеть кровеносных сосудов», в том или ином виде проявляясь во всех эпохальных, национальных и индивидуальных стилях. Бинарные оппозиции являлись транслятором миметической идеи, с их помощью главный смысл художественной культуры классического периода сохранялся, а инновационный процесс удерживался в определенных, заданных антропоцентрическим смыслом границах. Хотя внутри бинарных пар взаимоотношение между контрагентами отличалось подвижностью (это мы наблюдали на примере оппозиции прекрасное / безобразное), бинарные оппозиции сохранялись.

Важно отметить аксиологическую неравнозначность противоречивых компонентов бинарных оппозиций как мини-систем, которые делились на первичные и вторичные, причем, примат первого «недостижимого» члена (добро, прекрасное) выявлялся через противоположность второго (зло, безобразное). Неравенство контрпозиций выражалось в акцентировании значения только положительного члена оппозиции, в то время как его отрицательный член (анти-агент) существовал для поддержания целостности бинарной оппозиции и выступал как «объект преодоления» (добро – зло – добро)<sup>1</sup>. Рассмотрим, как происходил процесс разложения бинарных оппозиций.

В качестве *первого этапа* выделим процесс, направленный на выравнивание статуса контрпозиций: «сущее» перестает быть второстепенным фоном и мыслится как равнозначное «должному» (в эстетике романтизма это явление можно наблюдать на примере актуализации обыденного и будничного).

<sup>1</sup> Один из разделов трактата Дж. Паррино «Установления гармонии» называется: «О том, что сочинения должны слагаться сначала из консонансов, а потом уже иногда из диссонансов». // Эстетика ренессанса / сост. В.П. Шестаков. – В 2-х т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1981. – С. 626.



*Второй этап* знаменует вхождение бинарностей в состояние хаоса, который начинается с переименования и инверсии оппозиций согласно действию принципа симметрии. Оппозиция принимает зеркальный вид: вместо «добро – зло – добро» утверждается ее инвариант «зло – добро – зло», «иррациональное – рациональное – иррациональное» и т. д.

«Переворачивание» полюсов системы сопровождается постепенным обращением первичных компонентов во вторичные, маргинального – в центральное, фона – в фигуру. На этой стадии воспринимающее сознание фиксирует акцент на бывшей запретной области неправильного, бесструктурного, безобразного, абсурдного, индивидуально-безликого («серого»), атематического, нефигуративного, диссонантного, бессодержательного, отвратительного, жестокого и т. п., порождая проблему отношения к отрицательному как к новому эстетическому (или антиэстетическому) качеству.

*Третий этап* – разрушение системной связи: прошлые компоненты системы перестают мыслиться как антиагенты, теряется их положительная или отрицательная индексация, а сами они выстраиваются в непротиворечивый ряд равнозначных, атомарных единиц, превращаясь в дискретные единицы-кванты художественного творчества. Разрыв системной связи на время разрушает бинарный принцип. Важность этого этапа определяется возможностью моделирования, с этого момента художественная система характеризуется повышенной чувствительностью к новизне, в ней усиливается процесс возрастания энтропии, начинается период активного творческого поиска других вариантов в образовании бинарных пар, с иными системными связями.

*Четвертый этап* связан с процессом хаотизации художественного пространства: бывшие члены бинарных оппозиций, лишенные связи, сближаются и перекрещиваются, образуя причудливые *контаминации*. Так разрушение старого бинарного порядка завершается попытками установления нового бинарного, тринарного или иного порядка.

Явление контаминации, при котором происходит смешение жанров, стилей, языковых средств, имеет сходство с синтезом. На многообразии проявления синтеза в художественной культуре указывает Т.В. Юрьева, отмечая, что «проблема синтеза, возникая на разных этапах развития художественной культуры, на каждом из них обретала свой смысл, обнаруживала разные грани»<sup>1</sup>. Действительно, явления синтеза можно наблюдать на примере каждого переходного периода, если это переход от одного варианта реализации главного смысла к другому, то есть от версии к версии. Переход на уровне инверсии смыслов сопровождается тем, что синтезу противоположно. Например, в контаминации соединяются свойства предметов, синтез которых *невозможен*, поскольку выходит за границы реальности – прошлое и будущее, фон и фигура, музыкальное и шумовое и т.д. Контаминация ощущается не как прорыв в будущее (что мы наблюдаем в синтезе), а как выход за границы времени и реальности, отсюда ее результатом становится пещелесообразное, несуществующее,

<sup>1</sup> Юрьева Т.В. Православный иконостас как культурный синтез: дис. ... д-ра культурологии. - Саранск, 2006. - С. 48.

нелогичное, непонятное, недоходчивое, неразумное и многое другое «не», абсурдирующее в нашем восприятии художественное пространство. Контаминации не сводимы к синтезу, но и не исключают его.

С точки зрения теории циклически-волнового развития, контаминация представляет движение предмета (явления) к своей внутренней противоположности, изначальной сути, которая до этого была скрыта и «удерживалась» присутствием контрагента. Утратив старую бинарную структуру, система пытается организовать новую, но теперь уже с иной геометрией сил<sup>1</sup>. Тогда волна получает обратный изгиб. Однако это только внешняя форма, актуализирующая в реальном – фантастическое, а в фантазмах – реальность. Если попытаться понять этот процесс более корректно, то обнаружится, что по мере движения к своему противоположному полюсу от явления отслаивается его предметное содержание, и он утрачивает прежнее значение. В тексте диссертации приводятся примеры контаминаций мифического и реального, фона и фигуры, сакрального и профанного, жизни и смерти, объективного и субъективного, прошлого и будущего, пространства и времени, сознательного и бессознательного, разумного и безумного, конкретного и абстрактного, причины и следствия и др. Контаминации – показатель переходного состояния культуры ментального уровня, временные границы которого определяются периодом поиска новых устойчивых пар бинарностей.

Разрушение бинарной структуры антропоцентризма, а вместе с тем и деконструкция знаковой и смысловой природы явлений в контаминации актуализируют проблему восприятия<sup>2</sup>.

Далее разрушение бинарных оппозиций и образования контаминаций рассматриваются на примере Новой музыки XX века в третьем параграфе третьей главы – **«Контаминация как средство становления Новой музыки»**.

Оппозиция *устойчивость – неустойчивость* в музыке классико-романтической эпохи сопрягалась с представлением о прекрасном в музыкальном искусстве, а прекрасному соответствовали соразмерность, завершенность, стройность, ясность мысли, «открытая мелодичность» и чувственность мелодики (Э. Денисов). Прекрасное в музыке связывалось с правильностью, нормативностью, а последнее выводилось из синтеза устойчивых и неустойчивых элементов текста. «Вживление» данной оппозиции в европейскую музыкальную культуру оказалось настолько глубоким, что стало казаться имманентным музыкальному искусству. Не случайно теоретическая рефлексия художественным сознанием «устойчивости-неустойчивости» коснулась только малой части – гармонического языка на примере противоречия между консонансом и диссо-

---

<sup>1</sup> Под геометрией сил в теории циклически-волнового развития понимается линия, которую описывает основание, когда он изменяет свое направление (См. Соколов Ю.Н. Общая теория цикла / Циклические процессы в природе и обществе – Циклические процессы в природе и обществе. – Вып.1. – Ред. Ю.Н. Соколов. – Ставрополь, 1994).

<sup>2</sup> Герой повести Г. Гессе «Паломничество в Страну Востока» «распоряжается временем и пространством как кулисами»: «Мы направлялись на Восток, но мы направлялись также к Средневековью или в Золотой век, мы бродили по Италии, по Швейцарии, но нам случалось останавливаться на ночь в X столетии и пользоваться гостеприимством фэй и патриархов».

нансом, остальное осталось невидимым, поскольку рассредоточивалось в самом смысле понятия «музыка».

Начало процессу стирания границы между *консонансом* и *диссонансом* (частным выражением оппозиции устойчивость – неустойчивость) было положено еще в творчестве западноевропейских романтиков. Первым, кто обратил внимание на разложение классической гармонии и разрушение границы между трезвучием (консонансом) и септаккордом (диссонансом), был Э. Курт. На примере оперы Вагнера «Тристан и Изольда» (1859) немецкий музыковед показал, что в творчестве поздних романтиков, особенно у Вагнера, происходит процесс переосмысления связи акустического звучания и гармонической функции. В результате функцию разрешающего трезвучия берет на себя акустически диссоннирующий септаккорд<sup>1</sup>. Подобных примеров, закрепившихся в музыковедении позже в понятии «эллипсис», у Р. Вагнера, Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, М. Рegera, а также П. Чайковского, А. Скрябина, Р. Глиэра, С. Рахманинова и др. достаточно много, что раскрывает тенденцию к постепенному стиранию различий между устойчивостью и неустойчивостью.

Э. Курт на примере «Тристана» Вагнера анализирует и другую важную особенность вагнеровского стиля, интерпретируя ее как кризис классической гармонии – «вуалирование тоники», или скрывание устойчивой функции. Тоника может длительное время не появляться, возникать в обращенном виде или на слабом времени такта, она может быть усложнена неаккордовыми звуками или стремлением композитора показать красочность гармонии – все это затушевыивает логику функционального развития, а вместе с ней и ощущение тональности. Факт скрывания тоники свидетельствует о переосмыслении композиторами роли диссонанса и роли тоники как функции покоя и устойчивости (консонантности). Так, несвобода диссонанса, длящаяся около шести столетий, «опрокинулась» в XX веке его торжеством и главенством: в Новой музыке диссонанс взял на себя функцию консонанса, то есть ведущей звуковой формы музыкального процесса.

Теоретическим обоснованием додекафонии А. Шёнберг окончательно разрушил старое представление о противоречии между консонансом и диссонансом: автор определил это различие как исторически-изменчивое («Учение о гармонии», 1911) и «уравнял» диссонансы в правах с консонансами<sup>2</sup>. Статус легитимности у Шёнберга приобретают нетерцовая структура аккорда и, как следствие, неаккордовые звуки, что приводит к увеличению диссонантных звучностей. Отсутствие различий между диссонансом и консонансом повлекло за собой разрушение лада и тональности: аккорд оказался «вынутым» из системы ладовых гармонических связей и не зависел теперь ни от предшествующего ему аккорда, ни от последующего. Последовательность аккордов перестала мыслиться как цепочка, взаимообусловленная логикой тяготений – сменой устойчивости неустойчивостью, и звуковое пространство оказалось очищенным от закономерностей гармонического развития: за любым аккордом мог следо-

<sup>1</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристани» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер. вступит. ст. и комм. М. Эттингера. – М., 1975. – 544с.

<sup>2</sup> Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга – М.: ЛКИ, 2007. – С. 69.

вать любой другой, но такой, который бы не вызывал ощущения присутствия тональности. Ладогармоническая система как несущий конструкт музыкальной мысли распалась, что заставило теоретиков и практиков Новой музыки заново обратиться к рефлексии понятий «музыкальная мысль», «логика композиции», «прекрасное в музыке».

Контаминация *тема – развитие*. Музыкальная форма классического музыкального произведения основывалась на единстве трех элементов: начала, или начального толчка (initio), его дальнейшего развития (motus) и окончания (terminus). Системная взаимосвязь элементов структуры выражалась в принципе симметричного равновесия: продолжительность и глубина развития должны были быть адекватными энергетике начального элемента, точно так же заключительный момент формы должен был уравнивать напряжение развивающего раздела. В классической музыке оппозиция «тема/развитие» прослеживается на всех структурных уровнях (на уровне мотива, фразы, предложения, периода, раздела, части).

В музыке XX века происходит контаминация функций темы и развития, что выражается в следующем: 1) развивающий раздел представляет новый музыкальный материал, а тема, напротив, включает в себя развитие; 2) тема в конце раздела «собирается» из своих элементов, данных вначале; 3) разница между темой и развитием нивелируется, исчезает, и форма музыкального произведения становится «открытой»; 4) в додекафонии «рыхлый» тематизм часто принимает вид развития, а его формальное развитие (в серийной музыке вариации) может быть более стабильным и «твердым»<sup>1</sup>. В музыкальном пуантилизме и атематической музыке тема отсутствует, и вопрос о ее развитии не стоит. В серийной и серийной музыкальных композициях ощущения связанности разделов на основе оппозиции тема/развитие также не возникает. Это противоречие искусственно (теоретически) выводится из вновь возникшей бинарной оппозиции ряд – модус ряда (пермутация, ротация, контрротация, интерполяция). Акцентирование внимания на втором члене бинарной оппозиции – развитию в Новой музыке вызвано стремлением выровнять значение элементов системы, после чего их системная связь упраздняется, а граница между темой и развитием стирается. Понимание темы как статики, а развития как движения приближает нас к объяснению феномена Г. Уствольской, в творчестве которой метод раскрытия становится самодовлеющим, подчиняя себе собственно тему.

Контаминация *мелодии и сопровождения* показывает, как стираются границы между главным и второстепенным в музыкальной фактуре. В Новой музыке сопровождение претендует на функцию ведущего мелодического голоса. Контаминация мелодии и сопровождения выразилась в феномене «сопровождающей мелодии» и «ведущего сопровождения». У Шёнберга в *Пяти пьесах для оркестра* (ор. 16) в Пятой пьесе сопровождающие голоса настолько активны и самостоятельны, что подавляют восприятие мелодии как главного конструктивного элемента текста, и автор вводит специальный знак – *H* (Hauptstimme).

<sup>1</sup> Оппозицию «рыхлый» – «твердый» предлагает А. Шёнберг

указывая на главный голос<sup>1</sup>. В серийной, сериальной музыке, а также музыкальной алеаторике и пуантилизме выделить в фактуре главное и второстепенное невозможно. В музыкальной практике модернизма и постмодернизма происходит разрушение многих других бинарных оппозиций, приводящих к контаминации опорного – неопорного, хроматического – диатонического, звуковосотного – шумового, звука и паузы (П. Булез). Контаминация чужого и своего текста порождает феномен интертекстуальности. В Новой музыке этот признак художественной культуры XX века раскрыт на примере оперы «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича.

Таким образом, в Новой музыке прослеживается общая для современной художественной культуры тенденция: разрушение бинарных оппозиций и контаминации. Процесс этот не сводим к синтезу как неперемennomu сопровождению развития музыкальной культуры на любом ее историческом отрезке, а происходит параллельно с ним. В Новой музыке синтез можно фиксировать на примере трансформации ладовых систем, тональностей (политональность), жанров, тембров, языковых средств, форм и т. д. Более того, вся история музыки может рассматриваться как непрерывный процесс иерархизации и деиерархизации, или объединения элементов в новую целостность (синтез) и их последующее разъединение (распад). Творчество Шостаковича дает многочисленные примеры синтеза (опера-симфония, симфония-вольный цикл, симфония-оратория и др.).

**Глава 4. ТВОРЧЕСТВО ШОСТАКОВИЧА КАК ПАРАДИГМА МЕНТАЛЬНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ.** Наиболее полно ментальные трансформации кризисного периода в музыкальном искусстве XX века раскрываются в символическом мышлении Шостаковича.

В первом параграфе данной главы – «**Истоки символического мышления Шостаковича**» освещается проблема ладовой основы музыки композитора и раскрывается роль Б. Л. Яворского в формировании символического мышления. Творчество Д. Шостаковича соединяет в себе характерные признаки классической европейской музыкальной традиции и аккумулирует многие явления музыкальной культуры XX века. Как феномен эпохи переходного периода творчество Шостаковича – неисчерпаемый источник понимания становления смыслов Новой музыки и «Новой художественной реальности».

Большое влияние на становление символического типа музыкального мышления Шостаковича оказал видный русский музыковед Б. Л. Яворский (1877–1942), изучавший музыку И. С. Баха в новом (для начала XX века) общехудожественном эпохальном контексте. Яворский обнаружил в музыке Баха присутствие повторяющихся интонаций и трактовал их как символы воскресения, положения во гроб, скорби, страдания, страха, ужаса, смерти и др. Исследователь пришел к выводу о том, что «громадное количество баховских сочинений объединяются в одно стройное целое сравнительно небольшим количеством таких символов»<sup>2</sup>. Открытая Яворским символика музыки Баха явилась

<sup>1</sup> См. Власова Н. О. А. Шёнберг. – М.: ЛКИ, 2007. – С. 197.

<sup>2</sup> Цит. по: Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клави́ре» – М.: ГМПИ им. Гнесиных. 1991. – С. 4.

востребованной в период, когда рушились основания классического ладотонального мышления. Функциональная ладогармоническая музыкальная система уже в творчестве поздних романтиков (особенно Вагнера и Листа) потеряла устойчивость. Художественная практика композиторов рубежного времени (К. Дебюсси, Д. Мийо, И. Стравинского, А. Скрябина, С. Прокофьева) завершила процесс разложения мажоро-минорной системы и ладового мышления. Освоение композиторами додекафонной техники сопрягалось с разрушением традиционного художественного образа, создавало препятствие в создании музыки *узнаваемой* и осложняло коммуникативный процесс. Отражение современных событий атональным (адекватным духу времени) языком обрекало композитора на элитарность, оторванность от массового слушателя. Обратное явление – установка автора на создание узнаваемого художественного образа предопределяло возврат к классической ладотональной системе, интонационному, мелодическому, ритмическому и гармоническому повторению.

Для Шостаковича знакомство с символикой Баха имело решающее значение: композитор оказывается в стороне от эпохального спора «за» или «против» тональности и интуитивно выстраивает собственную систему музыкального мышления, основу которой составляет система символов.

Не только символика Баха, но и личность ее открывателя – Б.Л. Яворского оказали влияние на становление символического мышления Шостаковича, в частности, опыты Яворского и его учеников по моделированию мелодии на основе буквенного обозначения нот<sup>1</sup>.

Тональность, расширенная тональность, атональность становятся у Шостаковича средством выразительности, наряду с тембром, регистром, фактурой, ритмом и др. элементами музыкального языка. Данный вывод противоречит традиционной точке зрения о ладовом мышлении Шостаковича, выработанной в отечественном музыковедении советского периода. Известно, что А. Н. Должанский обнаружил в музыке композитора лады с пониженными ступенями: александрийский пентахорд, александрийский гексахорд, декахорд и пентахорд, которые именовал «ладами Шостаковича» (ЛШ)<sup>2</sup>. Отечественное музыковедение советского периода рассматривало ладовую основу музыки (во всех ладовых разновидностях) как единственно возможную для советской музыки, противопоставляя ее западной додекафонии и атональности (в русле идеологической борьбы). Поэтому изучение музыкального языка композитора под углом зрения теории Должанского стало традиционным для отечественного музыковедения. Однако нельзя не заметить искусственного притягивания звуковысотной организации музыки композитора к «ладам Шостаковича», что заметно, например, в анализе Ю. Н. Холоповым темы пассакальи из «Катерины Измайловой»: «Схематически звукоряд составлен из *cis* 4/3 и пентахорда F-dur,

<sup>1</sup> В *Allegretto* Десятой симфонии двенадцать раз повторяется интонация «ми ре ми ре ля», (e d e d a) – имя Эльмиры Назировой. В *Allegretto* 14 квартета, посвященному Сергею Ширинскому, начальная тема: cis cis cis dis dis e e e d d d e e e g g g a a a – цитата реплики Катерины («Катерина Измайлова») читается как «Сережа».

<sup>2</sup> Должанский А. Н. Некоторые вопросы теории лада : Проблемы лада. Сборник статей. – М.: Музыка, 1972. – С. 8 – 34.



где одна ступень пропущена – звук *a* ... В конце же восстанавливается тоническая квинта *gis-cis*. Ввиду пропуска ступени *a* возникает соблазн просто включить на его место имеющийся *gis*. Вместо F-dur получится, пусть и неправильный, f-moll, а главное, возникает возможность трактовать звукоряд как ЛШ с 6/5 в основе. Однако лад таким образом не функционирует. Нарушение модальной чистоты звукоряда, разумеется, никоим образом не является упреком технике композитора, а всего лишь обнаруживает взаимодействие модального (звукорядного) и тонального (с его D–T) принципов<sup>1</sup>. Если, согласно, Э. Денисову, «анализируя музыкальное сочинение, мы восстанавливаем определенные моменты композиционного процесса»<sup>2</sup>, то следует предположить, что Шостакович искусственно смоделировал для темы пассакалии второй вид гемиктавы, для других тем – первый вид гемиктавы, миксодиатонику, терцовые и дитонные тетрахорды, квинтовый гексахорд, суперминор и многое то, что находят исследователи в музыке композитора. Сознательное моделирование Шостаковичем ладов вызывает сомнение, особенно в поздних сочинениях (например, вокальных симфониях), в которых явно обозначен отказ от ладового принципа организации.

Повышенная «чувствительность» Шостаковича к музыкальным новациям, известная по письмам, воспоминаниям современников и признаниям самого композитора, подтверждает предположение об отходе Шостаковича от традиции. С другой стороны, известно его отрицательное отношение к искусственному моделированию и звуковому конструктивизму, хотя подобные опыты мы находим уже в ранних произведениях – в Первой сонате для фортепиано (1926), опере «Нос». Однако заметно, что в этих произведениях использование элементов додекафонной техники для Шостаковича становится не самоцелью, а средством. Так, в Первой сонате результат движения атонально организованных звуков выливается в игру элементов монограммы: автор «обыгрывает» звуки собственного имени, что можно понять как публичный самоанализ.

Во втором параграфе четвертой главы «Музыкально-символическая система Шостаковича» вопрос о том, как мыслил композитор – тонально, расширенно-тонально или атонально снимается раскрытием символической системы.

В постсоветский период ладовая основа музыки Шостаковича специально не изучалась, однако в центре внимания музыковедов оказался музыкальный язык композитора. Кроме использования монограмм (собственной и баховской) исследователи (Л. Акопян, А. Арановский, Дм. Смирнов, Ф. Хитоцуянаги, В. Холопова) обратили внимание на особую «квартовость» мелодии, частое обращение к жанру пассакалии в кульминационных разделах формы, мотив *dies irae*, числовые закономерности, зашифрованные слова. Обобщение результатов данных исследований, а также анализ нотных текстов Шостаковича позволили сделать вывод о том, что композитор закреплял за отдельными элементами му-

<sup>1</sup> Холопов Ю. Лады Шостаковича. Структура и систематика. Шостаковичу посвящается: 1906–1996. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора /сост. Е. Долинская. – М.: Композитор, 1997. – С. 70.

<sup>2</sup> Денисов Э. О композиционном процессе // Эстетические очерки. – Вып. 5. /сост. И.А. Константинов, С.Х. Раппопорт. – М.: Музыка, 1979. – С. 126.



зыкального языка (звуками, интонациями, интервалами, тональностями и даже жанрами) определенное значение и оперировал ими как символами.

Потребность в обращении к символу у Шостаковича обозначилась уже в ранних сочинениях – Второй симфонии («Посвящение Октябрю»), Третьей («Первомайской»), опере «Нос». В симфонических произведениях, написанных по заказу, торжественные, лозунговые фразы поэтического текста композитор намеренно «помечает» высоким регистром и неудобной для пения, напряженной тесситурой звучания. Так, во Второй симфонии последняя кульминационная фраза хора «Счастье полей и станков» завершается звучанием «до» третьей октавы, выдержанным на два форте в течение трех тактов. Высокую тесситуру, дающую неестественное, крикливое звучание, автор трактует не в традиционном ключе, то есть не как выразительное средство, а как символ искусственности, политической выпренности, обнажая собственное явно ироничное отношение к тексту и отраженной в нем социально-политической реальности. Высокая тесситура сопровождает отрицательных персонажей оперы «Нос». Шостакович отказывается от лада и тональности, а вместе с тем, от свойственной ладовой мелодии певучести, мелодичности, напевности. Соединяя гоголевский сюжет с современным музыкальным языком (свободная атональность и элементы додекафонии), Шостакович разрушает исторические рамки гоголевского текста, превращая «Нос» в символ вечно русских проблем.

Наблюдая за «бытованием» отдельных звуков и интервалов, мы отметили их символическое значение. Кроме монограммы автора, которая становится выразителем отношения автора к происходящим событиям, это звуки и созвучия-символы, хорошо ощущаемые уже во второй опере «Катерина Измайлова». Мы обратили внимание на ситуативный выбор Шостаковичем техники композиции, когда отрицательные персонажи характеризуются нетональным, искусственным языком («Нос»), а обрисовка положительных героев осуществляется на ладовой основе с типичными для нее мелодическими свойствами певучести и песенности (образ Катерины, автопортрет из Цикла романсов на стихи Пушкина). Особенно ярко отношение к тональности / нетональности проступает в позднем периоде творчества, что заметно на вокальных симфониях (Тринадцатой и Четырнадцатой). Лад и тональность приобретают значение символов, которыми композитор *оперирует* так же, как и символами-звуками.

Особое значение у композитора приобретает дилемма зла и добра, жизни и смерти, представленная контрастом символов звуков и тональностей «соль» и «до» (Бога и сатаны). В тексте диссертации эта символическая оппозиция раскрывается на примере зрелых симфоний (Седьмой и Восьмой).

Символическим значением Шостакович наделяет также жанры. Например, танцевальные жанры (вальс, фокстрот) символизируют развлекательность, праздность и легкость жизни, жанр пассакальи – непреодолимость жизненного пути. Присутствие символов позволяет автору ставить проблему философского плана: что есть грех («Катерина Измайлова»), что есть смерть (14 симфония), что есть творчество художника (альтовая соната). Таким образом, система символов раскрывает не только Шостаковича-композитора, но и мыслителя.

Символическая система Шостаковича антиномична: на одном ее полюсе – символы истинности, святости, безгрешности (звуки а, е, g, b); на другом – символы зла, судного дня, смерти (с, f, h, cis). Между ними располагаются звуки монограммы, в которой наряду с *es* и *d* присутствуют звуки *c* и *h*, что, возможно, и послужило причиной «гамлетизма» Шостаковича в Первой фортепианной сонате. Символ смерти закрепляется за интервалом кварты и интонацией *dies irae*.

Символы становятся проводником смысла музыкального произведения, спрятанного за внешним антиэстетизмом и абсурдным нагромождением звуков и созвучий. Такое понимание роли символа сближает Шостаковича с о. П. Флоренским, мыслящим символ как сущность, «энергия которой несет в себе энергию другой, высшей сущности, растворена в ней, соединена в ней и через нее обнаруживает сущность высшую»<sup>1</sup>. Даже известную секвенцию *Dies irae* композитор использует не так, как Глазунов, Чайковский, Рахманинов, Мясковский и другие композиторы. Шостакович «перекрывает» границы означающей звукоизобразительной формы, у него не символ вписывается в художественный текст сочинения, раскрывая и уточняя его содержание, а текст – в символ. Символ подчиняет себе содержание, становясь его идейно-тематическим зерном. Тогда добро, зло, смерть, как энергичные сущности, материализованные в языковых частицах музыки, связывают автора и слушателя. Результатом этой связи становится прорыв к «высшей сущности», как Причине их породившей, но постигаемой уже за рамками текста. Так, «Катерина» становится символом женской любви и преданности, DECH – трагизма современного художника, «Нос» – непреодолимости русских проблем, а Четырнадцатая симфония как бы «прорастает» в лейтмотив смерти, поднимаясь до уровня симфонии-символа.

В третьем параграфе четвертой главы «Символическое мышление Шостаковича – инверсия смыслов» творчество композитора рассматривается в контексте реализации программы межэпохального перелома и перехода от однозначности смыслов – к многозначности; от эстетического (прекрасного, благозвучного) к напряженно-диссонантному звучанию; от ясной узнаваемой формы, связанной с ладовой организацией музыки – к мышлению символами и «открытой» форме.

Использование символов требует от слушателя особого типа восприятия, при котором абсурдное переводится в осмысленное. Четырнадцатая симфония в восприятии слушателя, воспитанного на традициях классико-романтической традиции, – произведение, целиком посвященное теме смерти, крайне неприятное по звучанию, с непонятным смыслом. Шостакович создает пространство возможных дальнейших толкований смысла произведения, заставляя слушателя вновь и вновь обращаться к произведению, активизируя его мыслительный процесс. Радость узнавания и эстетическое наслаждение оборачиваются напряженным интеллектуальным трудом. Но этот мыслительный процесс («активность интеллигенции» по Лосеву) нужен автору как специфическое средство

<sup>1</sup> Цит по: Кондаков И.В., Корж Ю. В. «Дух музыки» в философии русского символизма // Общественные науки и современность. - 1996. - № 4. - С. 152-162.

общения. Подлинным автором произведения становится *слушатель*, который в мыслительной форме выстраивает, восстанавливает логику произведения: материальная форма произведения *оборачивается* виртуальной. Автор и слушатель также меняются функциями: автор задает поле смыслов как причину творческой деятельности реципиента восприятия (возможно, для этого «умирает»), а воспринимающая сторона создает произведение по материалу, предложенному автором. Для направленности сознания на организацию мыслительной деятельности, автору необходимы *символы*. Символы и сами требуют понимания в силу многозначности, однако их «раскрытие» способно «вывести» из внешнего абсурда. Таким образом, символ становится средством коммуникации.

Установив присутствие в творчестве композитора символического мышления, мы поставили вопрос, чем вызвано это явление. Объяснение отказом от тональности не удовлетворяет, поскольку он приводил композиторов либо к расширенной тональности, либо к атональности, либо к модальности (О. Мессиян). Процесс деконструкции или реконструкции ладотонального мышления протекал в стороне от символического мышления. Сам по себе факт разрушения ладотональности – символа классико-романтической музыкальной культуры – свидетельствовал об исчерпанности смыслов европейской музыкальной системы. Многие композиторы XX столетия, осмыслив непродуктивность реконструкции ладотональности, встали на путь создания новых способов звуковой организации. При этом для Хауэра, Шёнберга, позднего Стравинского, Мессияна и других композиторов важно было *уйти* от традиции.

Символическое мышление Шостаковича демонстрирует отказ не от тональности, а от главной оппозиции переходного периода – тональное / атональное. Композитор возвращается к тому типу мышления, которое было свойственно музыкальному искусству изначально, на заре антропоцентрической культуры. Этот факт свидетельствует о начале в XX веке проекта новой музыкальной культуры. Начинаясь как бы заново, она обращается к мифу и символу, отчего напоминает «новую античность». Сопоставление античной символики и символики XX века (на примере музыки Шостаковича) обнаруживает не тождество XX века античности, а симметрию. Данный вывод формулируется на основе сопоставительного анализа символики Шостаковича и примера из античной музыки – «Оды» Пиндара.

В основе целостной мелодии Пиндара лежит понимание числа. Античный композитор оперирует символическими фигурами, последовательность которых обнажает схематическое строение храма, что свидетельствует о миметической природе искусства в античную эпоху. Музыка Пиндара, лишенная внешней звуковой привлекательности, понимается символически (нисходящее поступенное движение звуков – строгий ряд внешних колонн, опевание опорного тона в середине построения – внутренний декор). Шостакович, как и Пиндар, оперирует звуками, как самостоятельными предметами, обладающими собственным значением. Так, главная тема третьей части Пятнадцатой симфонии представляет собой додекафонный ряд, данный затем в горизонтальной инверсии (элемент серийной техники). Наложением двух рядов создается *рисунок*, в центре которого оказывается звук «соль» – символ Творца, Слова, Абсолюта.

Выведение в центр имени Бога не случайно – данный композиторский прием «связывается» с начальным лейтмотивом Esascha, который «читается» как Пасха. Тогда проясняется смысл всего произведения, объясняется присутствие торжественного марша – цитаты из оперы Россини «Вильгельм Телль», выбор тональности «Ля мажор», открывается взаимосвязь Четырнадцатой и Пятнадцатой симфоний.

Символическое мышление Шостаковича и символика античной музыки оказываются сопоставимыми, но не тождественными понятиями: природа античной символики синкретическая, тогда как символика Шостаковича синтетическая, в том смысле, что символ концентрирует в себе множество смыслов. Античные смыслы *проистекают* из символа, в то время как символы XX века напротив, *собираательные*. Античный символ как целое и неделимое обернулся в XX веке символом, искусственно составленным из частей – прежних целостностей. Идея понимать (раскрывать) через символ обернулась идеей шифровать (закрывать) с помощью символа. Таким образом, символическое мышление Шостаковича свидетельствует о прерывистости и, в частности, цикличности процесса художественно-культурного саморазвития. В символическом мышлении композитора нашли отражение ментальные трансформации, начавшиеся с рубежного периода (XIX-XX вв.). Использование композитором символики оказывает существенное влияние на смысл целого произведения, исключает однозначность понимания смысла. Понимание теперь зависит от многих факторов и не может быть постоянным или окончательным.

**В Заключении** подводятся итоги диссертационного исследования, намечаются перспективы дальнейшего изучения проблемы.

Смыслы художественной культуры XX века заключаются в интенции на создание «Новой художественной реальности». Данный вывод формирует новый подход к культуре XX века как началу развертывания сверхкрупного периода в истории художественной культуры и позволяет под новым углом зрения рассмотреть феномены хаоса, множественности, абсурдности, интертекстуальности, противостояние массового и элитарного.

Проблема присутствия *хаоса* объясняется ментальными трансформациями переходного периода как закономерного состояния художественной культуры при переходе от одного типа порядка (антропоцентрического) к иному – концептуальному. Становление принципиально иного типа художественной культуры, обладающей своими смыслами, требует не реконструкции смыслов предыдущей художественной культуры, исчерпавших свои ресурсы, а их разрушения. Это объясняет возникновение *абсурдного, атематического и беспредметного* в искусстве XX века. Стремление к установлению порядка, интуитивный поиск новых форм искусства, адекватных антимиметическим смыслам, определяет феномен *множественности*, при этом общим корнем любых авангардных проявлений становится отказ не только от смыслов, но и закономерностей антропоцентрической художественной культуры.

Ментальные изменения находят выражение в ином отношении к художественному наследию, которое теперь понимается как образовавшаяся действительность (аналогично тому, как в антропоцентрической культуре понималась

объективная реальность). Художественно-творческий опыт человечества, созданные произведения искусства и литературы становятся питательной почвой «Новой художественной реальности», что объясняет феномен *интертекстуальности*.

Переходный период межэпохального уровня – от антропоцентризма к «Новой художественной реальности» – представляет собой процесс не последовательный, а одновременный, когда новые смыслы накладываются на старые. Наслоение смыслов выражается не в синтезе старого и нового, а в обострении противоречия, что хорошо видно на примере противостояния *элитарной и популярной типов культур*.

Данные выводы обеспечиваются раскрытием механизма инверсии смыслов. Вопрос о том, *что оформляет волну*, или какие противоречия в системе художественной культуры являются значимыми для ее саморазвития, есть вопрос о внутреннем противоречии как причине смыслогенеза. Это противоречие видов деятельности: творческой, направленной на создание художественных ценностей, и воспринимающей, направленной на овладение художественными ценностями. Противоречие заключается в целевых программах и темпах развития.

Вопрос о том, *что оформляет цикл* как композицию нескольких волн, привел нас к проблеме исчерпанности смыслов антропоцентрической культуры. Мы проследили исчерпанность на примере центрального противоречия антропоцентризма – оппозиции «прекрасное / безобразное», которое завершилось инверсией начальной исходной формы антропоцентрической культуры. Если на «входе» прекрасное представляло собой *идею*, то на «выходе» обратилось в правильно сделанную вещь. Изначально поставленный античными мыслителями вопрос, *чему подражать* трансформировался в вопрос *как это делать*.

Человек как смысл антропоцентрической культуры в своем развитии прошел путь от человека целостного к расчлененному на душу, тело, сознание, разум, чувства, интеллект. Человек перестал ощущать себя центром всех совершающихся в мире событий. Но та же исчерпанность смыслов антропоцентризма породила HOMO CREATIVUS.

Инверсия художественных смыслов выразилась в переходе от подражания объективной реальности к созданию реальности и ее смыслов художественными средствами; от предметно-реалистической (узнаваемой) формы к беспредметности и атематичности; от эстетического восприятия к деятельному типу восприятия, связанному с осмыслением абсурдного (наделения его смыслом). В ходе инверсии природная реальность заменилась художественной, искусственной (искусной) реальностью. Ее пространство включает собственное бытие звука, слога, слова, формы, геометрической фигуры, линии и пр., наравне и рядом с которыми существуют фрагменты прошлой культуры, сам человек, его память, интуиция, совесть, душа, эмоции, потребности, мотивы, чувства.

Новая художественная реальность создается с помощью *контаминаций* – процесса образования нового (неизвестного нам) предмета путем соединения (наложения) контрастных элементов – игрового и серьезного, пространства и времени, сакрального и профанного, реального и фантастического и др. Конта-

минации как процесс включают постепенный переход бинарной упорядоченности к ее деструкции и дальнейшему образованию новых вариантов бинарных оппозиций, необходимых для саморазвития художественной системы. С помощью контаминаций осуществляется выход в пространство новой художественной реальности.

Примером инверсии смыслов в художественной культуре XX века является символическое мышление Шостаковича. Доказывая возможность подчинения тонального и нетонального мышления – мышлению символическому, композитор открывает иной путь организации творческого процесса, который отчасти соприкасается с уже известным нам символическим музыкальным мышлением античного периода. Изучение символического мышления Д. Шостаковича может найти дальнейшее продолжение. Например, неизученными остались числовая символика, роль символического мышления в формообразовании и жанровом синтезе. Тот факт, что отдельные элементы языка композитора (высота, интервалы, тональности, интонационные обороты и др.) бытуют в произведениях разных жанров как символы, открывает путь к изучению творческого наследия композитора как единого целостного текста.

Феномен Новой художественной реальности, разрушение бинарных оппозиций и контаминации могут рассматриваться как признаки становящейся сверхкрупной *художественной метасистемы*, сопоставимой по масштабам с типом антропоцентрической культуры. Единый взгляд на художественную культуру XX века сглаживает внутрисистемные противоречия между модернизмом и постмодернизмом, целевые установки которых вписываются в программу смысловой инверсии, что опровергает концепцию модерна как продолжения Просвещения (Ю. Хабермас, Г. Маркузе, Т. Адорно, Э. Фромм).

Основное содержание работы отражено в следующих научных публикациях автора:

#### ***Монографии***

1. *Витель, Е. Б.* Мифы о Шостаковиче: символика музыкального языка: монография [Текст] / Е. Б. Витель. – Кострома, 2008. – 239 с.
2. *Витель, Е. Б.* Художественная культура XX века: от антропоцентризма к новой художественной реальности: монография [Текст] / Е. Б. Витель – Кострома, 2009. – 293 с.

#### ***Статьи в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ на соискание ученой степени доктора наук***

3. *Витель, Е. Б.* Возможности системного подхода при изучении художественной культуры XX века [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. – Кострома, 2006. – Т. 12, № 7. – С. 100–105.
4. *Витель, Е. Б.* П. А. Флоренский и проблема изучения народной музыкальной культуры [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Костромского гос. ун-та. Серия культурология. – Кострома, 2007. – Т. 13, № 14. – С. 49–51.



5. Витель, Е. Б. Интерпретация кризиса художественной культуры XX века как системной закономерности [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Томского гос. ун-та. – Томск, 2009, № 320. – С. 76–78.

6. Витель, Е. Б. Целостный подход к изучению художественной культуры XX века [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Костромского гос. ун-та. – Кострома, 2009. – Т. 15, № 1. – С. 226–229.

7. Витель, Е. Б. Шостакович и Пролеткульт [Текст] / Е. Б. Витель // Обсерватория культуры. – М., 2009, № 4. – С. 131–137.

8. Витель, Е. Б. Культурологическая перспектива антропоцентрической идеи [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Костромского гос. ун-та. КГУ. – Кострома, 2009. – Т. 15, №3. – С. 190–195.

9. Витель, Е. Б. Художественная культура XX века: поиски нового языка в контексте идеи неприятия действительности и «пересоздания жизни» [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Костромского гос. ун-та. – Кострома, 2009. – Т.15, № 2.– С. 194–198.

10. Витель, Е. Б. Массовая музыкальная культура: истоки гедонизма [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Вятского гос. ун-та. – Киров, 2009. – № 3(4). – С. 186–189.

11. Витель, Е. Б. К проблеме поиска смыслообразующей идеи художественной культуры [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Бурятского гос. ун-та. – Улан-Удэ, 2009. – Вып. 6а. – С. 311–315.

12. Витель, Е. Б. Художественная культура XX века: оформление новой целостности [Текст] / Е. Б. Витель // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – Тамбов, 2009. – Вып. 8(76). – С. 176–178.

### ***Материалы научных конференций***

13. К вопросу о классическом в современной музыке // Традиции и опыт духовно-нравственного воспитания молодежи средствами классического искусства. – Кострома, 2004. – С. 30–33.

14. Воспитание студентов на традициях русской музыкальной культуры // Проблемы нравственно-эстетического воспитания молодежи: современное состояние и перспективы» – Орел, 2005. – С. 63–66.

15. К вопросу о волновом характере развития художественной культуры // Фундаментальные и прикладные исследования в системе образования. Материалы IV междуна. научно-практ. конф. – Тамбов, 2006.– С. 7–8.

16. Цикличность художественной культуры // Коммуникативные проблемы языка и культуры: мат.-лы научно-практ. конф. – Кострома, 2006.

17. Антиномия современной музыкальной культуры // Научно-методическое обеспечение музыкального образования в регионе: мат.-лы регион. науч.-практ. / сост. Е. В. Буслова, Е. Б. Витель; отв. ред. Е. В. Буслова. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2007. – С. 27–29 (в соавторстве).

18. Символика музыкального языка вокальных симфоний Шостаковича. Символы, коды, знаки. – М.: Изд-во Московского гуманит. ун-та, 2008.

19. Два смысла понятия «духовность» // Художественное образование эстетическое воспитание и культура в XXI веке: Материалы междунаучно-практ. конф. / Заб. гос. гум.-пед. ун-т. – Чита, 2007.– Часть III.– С. 29–31.



20. Воспитание студентов на традициях русской музыкальной культуры Всероссийский конгресс «Проблемы нравственно-эстетического воспитания молодежи: современное состояние и перспективы» – Орел, 2005. – С. 63–66 (совместно с Е. В. Бусловой).

21. Системно-генетический подход к изучению целостности художественной культуры // Диалог культур – культура диалога : материалы международной науч.-практич. конф. – Кострома, 3–7 сентября 2007 г. /отв. ред. Л. Н. Ваулина. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2007. – С. 75–80.

22. Размышление о судьбе русского фольклора // Из истории культуры Костромского края: сборник науч. трудов / сост. Н. Б. Кудинова, Н. А. Кашина. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2007. – С. 24–28.

23. Эстетическое воспитание: к вопросу о содержании понятия // Научно-методическое обеспечение музыкального образования в регионе: материалы региональной научно-практической конференции / отв. ред. Е. В. Буслова – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2007. – С. 21–27.

24. Элитарная и популярно-массовая музыкальные культуры: поляризация смыслов // Художественное образование личности в контексте освоения музыкального и изобразительного искусства: научный и творческий потенциал: мат.-лы междуна. науч.-практ. конф. В 2 т. Т. 1. /сост. Е. В. Буслова, Е. Б. Витель; отв. ред. Е. Б. Витель. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2008. – С. 142–146.

25. «Новая музыка»: проблема восприятия // Художественно-образный подход в стратегии развития целостной личности: мат.-лы межрег. науч. конф. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2009. – С. 54–58.

26. Молчание, умолчание и пропуск в художественной культуре XX века // Музыкальное искусство и музыкальное образование в современном мире. Мат.-лы междуна. научн.-практ. конф. – Махачкала, 2009. – С. 27–29.

27. Роль П. Я. Герштейна в развитии музыкальной культуры Костромской области // Личность в культуре Костромского края. XX век: мат.-лы межвузовской науч. конф. Кострома, КГУ им. Н.А. Некрасова. – С. 98–99.

28. Язык новой музыки: проблема коммуникации // Современные проблемы науки, образования, производства: мат.-лы междуна. научно-практ. конф.: в 2-х т. Т. 2. – Н.-Новгород, НФ УРАО, 2009. – С. 291–293.

29. Флоренский и проблема изучения народной музыкальной культуры // Энтелехия. – 2007 – №14. – С. 49–51.

#### ***Учебно-методические работы, программы***

30. Русское народное музыкальное творчество. учеб. пос. для студ. муз-пед. фак. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. – 196 с.

31. Программа дисциплины «Гармония» по специальности 030700 «Музыкальное образование» Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. – 23 с. (совместно с А. Н. Шикиной, Е. В. Бусловой).

32. Программа дисциплины «История русской музыки» по специальности 030700 «Музыкальное образование». – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2004. – 34 с. (совместно с Е. В. Бусловой).

33. Программа дисциплины специализации «Эстетика современного музыкального искусства» по специальности 030700 «Музыкальное образование». – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. – 12 с.

34. Программа дисциплины специализации «Гармония джазовая» по специальности 150601.65 (030700) – «Музыкальное образование». – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2006. – 9 с.

35. Программа дисциплины специализации «История эстрадно-джазовой музыки» по специальности 150601.65 (030700) – «Музыкальное образование». – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. – 13 с. (совместно с Е. В. Бусловой, А. Н. Шикиной)

36. Программа дисциплины специализации «Основы техники композиции и практическая гармония» по специальности 150601.65 (030700) – «Музыкальное образование» Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. – 11 с. (совместно с Е. В. Бусловой, А. Н. Шикиной).

37. Программа дисциплины «Русская музыка в школе». – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. – 9 с.

38. Программа дисциплины «Введение в гармонию и полифонию (основы теоретического музыкознания)» по специальности 030700 «Музыкальное образование». – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. – 22 с. (совместно с Е. В. Бусловой, А. Н. Шикиной).



**Витель Елена Борисовна**

**Инверсия смыслов в художественной культуре XX века:  
от антропоцентризма к «Новой художественной реальности»  
(на материале творчества Д. Шостаковича)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора культурологии

Подписано в печать: 10.12. 2009. Формат 60х90 1/16 .

Бумага для множительных аппаратов. Ризограф.

Усл. печ. л. 3,25. Заказ № 198. Тираж 130 экз.

---

Отпечатано:

Студия оперативной полиграфии «Авантитул»  
г. Кострома, пр-т Мира, 51. Тел.: (4942) 55-28-62

